

Paul J. [illegible]

# LE CABINET

DE

# L'AMATEUR

ET DE

# L'ANTIQUAIRE,

ANTIQUITÉS ET NUMISMATIQUE. — TABLEAUX ET ESTAMPES ANCIENNES,
OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ.
BULLETIN DES VENTES PUBLIQUES.

TROISIÈME ANNÉE.
1844.

PARIS,
AU BUREAU DE LA REVUE,
CHEZ J. TECHENER, LIBRAIRE, PLACE DU LOUVRE, 12.

1844.

# LE CABINET

DE

# L'AMATEUR

ET DE

# L'ANTIQUAIRE.

Impr. de MAULDE et RENOU, rue Bailleul, 9-11.

# LE CABINET

DE

# L'AMATEUR

ET DE

# L'ANTIQUAIRE.

## REVUE

DES TABLEAUX ET DES ESTAMPES ANCIENNES ; DES OBJETS D'ART, D'ANTIQUITÉ ET DE CURIOSITÉ.

---

TOME TROISIÈME.

---

PARIS,

AU BUREAU DU JOURNAL,

RUE LAFFITTE, 2.

---

1844




c

# TABLE DES MATIÈRES.


COLLECTION DE CHARLES Ier, ROI D'ANGLETERRE, par M. KONRAD. 9

J.-B. OUDRY. Réflexions sur la manière d'étudier la couleur en comparant les objets les uns avec les autres. Mémoire lu à l'Académie royale de peinture dans la séance du 7 juin 1749. . . . . . 33

BULLETIN CHRONIQUE. Ventes publiques. . . . . . . . . . 53

FRAGMENT sur l'étude des vases peints antiques, par M. CH. LENORMANT. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 57

MÉMOIRES des costumes fournis à l'Impératrice Joséphine pour son couronnement de l'an XII, par Le Roy et Raimbaud, marchands de modes. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 67

CATALOGUE GÉNÉRAL des ouvrages exposés au salon du Louvre depuis 1699 jusqu'en 1789. Première partie : TABLEAUX ET DESSINS. . 70

COLLECTION D'ESTAMPES DE M. DEBOIS. Vente de la 1re partie. . . 153

VALENTIN LEFÈBRE, peintre et graveur à l'eau-forte, par M. FRÉD. VILLOT. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 169

APPENDICE. Catalogue raisonné des estampes gravées à l'eau forte, par VALENTIN LEFÈBRE. . . . . . . . . . . . . . 178

THORWALDSEN. Lettres par M. DAVID (d'Angers), membre de l'institut. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 198

VENTES PUBLIQUES. Angleterre, par NEMO. . . . . . . . 204

INSTRUCTIONS DU COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS. Architecture militaire au moyen-âge, par MM. MÉRIMÉE et ALB. LENOIR. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 209

VENTES PUBLIQUES. Angleterre (*suite*). . . . . . . . . . 234

Exposition des produits de l'industrie française en 1844. . 241
— Orfévrerie, par M. Eugène Piot. . . . . . . . 250
— De la fonte des bronzes, par M. Fréd. Villot. . . . 269
Notice sur deux Lussebournes d'or frappés à Megen, par M. An. Chabouillet. . . . . . . . . . . . . . . . . . 289
Chinoiseries. Atelier d'un peintre chinois, par M. T. Downing, . 300
— La tour de porcelaine de Nankin, par M. Henry de Chonski. 305
Livres a figures. Miroir des plus belles courtisanes de ce temps (*fig. de Crispin de Passe)*, par M. G. B. . . . . . . . 310
Ventes publiques. Italie, France, par Nemo. . . . . . . 316
Instructions du comité historique des arts et monuments. Architecture militaire au moyen-âge, par M. Mérimée et Alb. Lenoir (*suite*). . . . . . . . . . . . . . . . 321
La plus ancienne gravure sur bois, par M. de Reiffemberg. . 351
Deniers carlovingiens déterrés près d'Evreux, par M. Fougères. 356
Collection d'estampes de M. Debois. Vente de la 2e partie. . . 364
Description d'un vase arabe du xive siècle, par M. Eugène Piot. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 385
Considérations sur les graveurs en pierres fines et en médailles de l'antiquité, par M. Raoul-Rochette, de l'institut. 393
Vente de la collection de dessins de M. de Claussin. . . . . 406
Bibliographie. Louis et Charles d'Orléans, par M. Aimé Champollion-Figeac. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 417
Ventes publiques. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 429
Du jury des expositions du Louvre, par M. R. . . . . . . 433
Les bains de Jules II au Vatican, par M. Eugène Pelletan. . 440
M. Revil, par M. Charles Lenormant. Compte-rendu de la vente après décès de cet amateur. . . . . . . . . . . . . . 443
P.-P. Prudhon, par M. Charles Blanc. . . . . . . . . . 457
Essai d'un catalogue raisonné des gravures et des lithographies exécutées par P.-P. Prud'hon, ou d'après ses compositions par différents artistes, par M. F. Villot. . . . . . . . . . . 481
Catalogue raisonné des tableaux de P.-P. Prud'hon. . . . . 510

TABLE DES MATIÈRES.

NOTICE sur un fragment d'une des statues du Parthénon, par M. P. MÉRIMÉE, de l'*Institut*. . . . . . . . . . . . 520

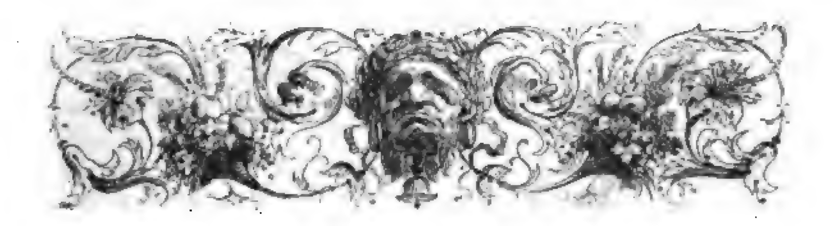
INSTRUCTIONS DU COMITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS. — Architecture militaire au moyen-âge, par M. MÉRIMÉE et ALB. LENOIR (*suite et fin*). . . . . . . . . . . . . . . . 525

NOUVELLES notions biographiques sur JULES ROMAIN (Julio Pippi). 549

GAZETTE DES TRIBUNAUX. . . . . . . . . . . . . . . 554

BULLETIN BIBLIOGRAPHIQUE. . . . . . . . . . . . . . 558

FIN DE LA TABLE.



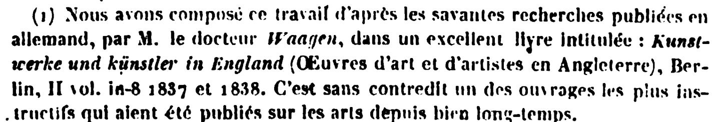
# COLLECTION

DE

# CHARLES Ier,

ROI D'ANGLETERRE (1).

En Angleterre, ainsi qu'en France, l'exemple de réunir des œuvres d'art fut donné par la cour. Charles V est regardé avec raison comme le premier des rois de France qui s'occupa de rassembler un assez grand nombre de sculptures, de peintures et de vitraux destinés à embellir ses châteaux, et particulièrement le Louvre. En Angleterre, Henri VIII aima les arts et les encouragea. Henri Fitz Allan, comte d'Arundel, fut chargé par lui d'engager Titien à venir en Angleterre pour peindre des portraits; mais sa mission échoua contre les prédilections ou les prétentions exagérées de l'artiste vénitien. Il fut plus heureux dans ses efforts de persuader Holbein qui passa en Angleterre. Henri VIII chercha aussi à former une collection de tableaux; mais cette collection était peu considérable, car elle ne contenait que cent cinquante tableaux, les miniatures comprises. La gloire



(1) Nous avons composé ce travail d'après les savantes recherches publiées en allemand, par M. le docteur *Waagen*, dans un excellent livre intitulé : *Kunstwerke und künstler in England* (Œuvres d'art et d'artistes en Angleterre), Berlin, II vol. in-8 1837 et 1838. C'est sans contredit un des ouvrages les plus instructifs qui aient été publiés sur les arts depuis bien long-temps.

d'avoir été le premier des souverains d'Angleterre qui établit sur une grande échelle une véritable galerie de tableaux revient à Charles Ier. Comme ce monarque joignit à une rare passion d'amateur un goût sûr et délicat, et qu'il n'épargna ni peine ni argent, il parvint à former une très belle galerie. Les nombreux chefs-d'œuvre de l'époque de Raphaël qu'elle renfermait, ne lui assuraient pas seulement la première place parmi les collections d'alors, mais lui permettraient même de soutenir le parallèle avec la plupart des plus beaux musées d'aujourd'hui.

Le roi avait déjà commencé son cabinet n'étant encore que prince royal. A la mort du prince Henri, frère aîné du roi, et, comme celui-ci, grand amateur des arts, la collection de ce prince vint enrichir celle de Charles Ier. Par l'entremise du duc de Buckingham, le roi fit acheter, probablement en 1627 ou en 1628, à Charles Ier, duc de Mantoue, sa collection qu'il paya, dit-on, 80,000 livres sterling, somme énorme à cette époque. Cette collection était, à la vérité, une des principales galeries d'Italie. La famille des Gonzaga, souveraine à Mantoue jusqu'en 1627, et rivale des Médicis pour le goût de l'art, avait mis cent cinquante ans à former cette galerie. Déjà au quinzième siècle, ils avaient attiré à la cour ducale de Mantoue le grand Andrea Mantegna, remplacé, au seizième siècle, par Jules Romain. Le premier brillait dans la collection de Mantoue par le fameux triomphe de César et quelques autres toiles remarquables, le second par toute une série de beaux tableaux de chevalet. Ce fut pour la maison des Gonzaga que Raphaël exécuta probablement la célèbre Sainte Famille, connue sous le nom de la *Perle*, et qui fait maintenant partie du musée de Madrid. Le Corrège fut chargé par les ducs de Mantoue d'enrichir leur collection de différents ouvrages, parmi lesquels on distingue l'Éducation de l'Amour, qu'on voit actuellement à la galerie nationale de Londres, et les deux grands tableaux allégoriques qui sont aujourd'hui au musée de Paris (1). Le Titien enfin peignit pour ces mêmes princes la Mise au tombeau qui se voit maintenant au Louvre (2), et les douze premiers empereurs romains.

(1) Musée royal. Notice des dessins, n. 171 et 172.
(2) Musée royal. Notice des tableaux, n. 1252.

Tous ces excellents ouvrages, et ceux d'une foule d'autres grands maîtres, furent acquis à l'Angleterre. Grâce aux sollicitations de Rubens, le roi fit encore l'acquisition des sept cartons de Raphaël, vendus en Hollande et conservés actuellement à Hampton-Court. Vingt-trois tableaux de prix, et appartenant aux écoles d'Italie, furent achetés à un sieur Frosley. Enfin les souverains étrangers et les nobles anglais s'empressèrent à l'envi d'augmenter la collection royale par des cadeaux précieux. A l'occasion du séjour qu'il fit à Madrid en qualité de prince de Galles, Charles I^er^ reçut en présent de Philippe IV le célèbre tableau du Titien, connu sous le nom de *Vénus del Pardo*, à cause du palais où il fut long-temps placé. Ce tableau représente Jupiter et Antiope, au milieu d'un des plus grands et des plus magnifiques paysages qui soient sortis du merveilleux pinceau de ce maître; il est actuellement au musée du Louvre (1). Louis XIII, roi de France, chargea son ambassadeur à la cour de Londres, M. de Liancourt, de présenter au roi d'Angleterre un chef-d'œuvre de Léonard de Vinci, représentant saint Jean-Baptiste, ce tableau fait aujourd'hui également partie du musée du Louvre (2). Parmi le grand nombre de seigneurs anglais qui donnèrent des tableaux à Charles I^er^, on remarque surtout le grand maréchal Thomas Howart, le comte d'Arundel, le lord chambellan comte de Pembroke, le comte de Suffolk, le lord Hamilton et le lord abbé Montague.

Si le roi avait un goût très prononcé pour les ouvrages des grands maîtres italiens, il savait cependant aussi apprécier dignement les productions des premiers peintres d'Allemagne et de Flandre. Sa galerie possédait des ouvrages de Holbein, d'Albert Durer, de George Pentz, de Lucas Cranach, de Lucas de Leyde et d'Antoine Moor; et il fit tous ses efforts pour engager le plus grand peintre de son époque à venir se fixer en Angleterre: nous voulons parler de Rubens, que Charles I^er^ combla de faveurs, bien qu'il ne réussit pas à l'attacher à sa cour. Il ne le chargea pas seulement de peindre les plafonds de la vaste galerie destinée

(1) Musée royal. Notice des tableaux, n. 1255.
(3) Musée royal. Notice des tableaux, n. 1084.

aux grandes fêtes de cour (banketting-house), qu'il avait fait construire par le célèbre Inigo Jones, mais il acheta encore un certain nombre de précieux tableaux de chevalet faits par Rubens. Si le roi ne parvint pas à s'attacher ce grand maître, il sut du moins fixer près de lui son meilleur élève; les ouvrages commandés à Van Dyck par Charles I[er], depuis 1632 jusqu'à sa mort, sont fort nombreux.

Tout ce que nous venons de dire suffirait déjà pour donner une idée très favorable de la collection de Charles I[er]. Mais cette opinion reçoit un degré de force extraordinaire et une confirmation éclatante par deux ouvrages anglais qui nous font connaître cette collection d'une manière détaillée. Le premier de ces ouvrages est intitulé: *A catalogue and description of King Charles the First's capital collection of pictures, limning's, statues, bronzes, medails and other curiosities, from an original Mss. in the Ahsmolean Museum at Oxford.* (Catalogue et description de tableaux, statues, bronzes, médailles et autres curiosités, composant la collection capitale du roi Charles I[er], publiés d'après le manuscrit original conservé au musée Ahsmoléen, à Oxford, London, 1757, in-4° de 202 pages.) La publication de ce manuscrit est due aux soins de M. *Vertue*, auteur de tant de curieux écrits sur les antiquités de l'Angleterre. Comme M. Vertue mourut avant que l'impression ne fût achevée, M. Bathoe se chargea de publier le manuscrit copié par Vertue. Ce manuscrit contient deux documents différents.

Le premier document intitulé: *Pictures belonging to King Charles the First at his several palaces appraised and most of them sold by the council of state* (Tableaux appartenant au roi Charles I[er] et à ses différents palais, et qui ont été estimés et généralement vendus par le conseil d'état), occupe les huit premières pages. Sur le verso du titre, on lit que ce catalogue accompagné des prix d'estimation et de vente de tous ces objets livrés aux enchères publiques après la mort du roi, a été extrait d'un catalogue appartenant à John Anstis, ancien roi d'armes (garter King of arms). Ce catalogue offre un aperçu général sur ce que le roi possédait en fait de tableaux et de statues; il nous apprend aussi comment ces objets étaient placés dans les différents châteaux

royaux. Il résulte de ce relevé que le nombre des tableaux était de treize cent quatre-vingt-sept, et celui des statues de trois cent quatre-vingt-dix-neuf. Quatre-vingt-huit tableaux et neuf statues, regardés comme les morceaux principalement précieux, y sont nommés à part avec les prix d'expert et les prix de vente.

Le second document intitulé : *A description of the King's collection of pictures, etc., taken from an original mss. in the Ahsmole Museum* (Description de la collection de tableaux, etc., du roi, faite d'après un manuscrit original du musée Ashmoléen), contient en 182 pages le catalogue d'une partie des ouvrages placés au palais de Saint-James, et de tous les objets d'art réunis au palais de Whitehall. M. Abraham Van der Dort, garde du cabinet de Charles Ier, à Whitehall, est l'auteur de cette description, composée probablement en 1639. Elle fait connaître la dimension et souvent l'origine des ouvrages qu'elle mentionne. Ce catalogue décrit soixante-dix-sept petits tableaux placés alors à Saint-James ; il nous apprend combien d'ouvrages se voyaient à la principale galerie de Whitehall, et comment ces ouvrages y étaient distribués. On y comptait quatre cent quatre-vingt-dix-sept tableaux, y compris les miniatures, et vingt-neuf pièces de sculpture. Mais au nombre des cinq cent soixante-quatorze tableaux notés dans ce catalogue, on ne retrouve que trente-huit des quatre-vingt-huit tableaux nommés à part dans le catalogue abrégé d'après John Anstis. Or, comme Van der Dort cite encore deux cent seize tableaux de maîtres renommés, parmi lesquels il y a des ouvrages du premier rang, tels que l'Éducation de l'Amour, par le Corrège, et le Christ avec ses disciples à Emmaüs, par le Titien, on peut en conclure, avec assez de probabilité, que les cinquante tableaux qui manquent étaient affectés aux autres châteaux du roi, à Sommerset-house, à Hampton-Court et à Saint-James, et que ces châteaux, ainsi que Whitehall, devaient encore renfermer un grand nombre de tableaux précieux. Cette conjecture se trouve en partie confirmée par un autre ouvrage anglais intitulé : *A catalogue of the collection of pictures, etc., belonging to King James the second: to which is added a catalogue of the pictures and drawings in the closet of the late Queen Carolina, and also of the principal pictures in the palace at Kensington* (Catalogue de la

collection de tableaux, etc., appartenant au roi Jacques II, augmenté d'un catalogue des tableaux et des dessins du cabinet de feu la reine Caroline, et, par conséquent, des principaux tableaux du palais de Kensington), London, chez Bathoc, in-4°, 1758, IV et 144 pages. Ce catalogue est une copie signée par un valet de chambre du roi, nommé Chiffinch, et faite d'après un exemplaire portant sur la reliure les armes royales, et appartenant au comte d'Oxford, exemplaire probablement réservé à l'usage particulier du roi : il est important à plus d'un titre. Nous y rencontrons d'abord sept nouveaux tableaux de grands maîtres : deux sont de Raphaël, deux du Giorgion, deux du Parmesan, un du Titien, cités formellement comme venant de la collection de Charles Ier, mais qu'on ne trouve ni au nombre des quatre-vingt-huit tableaux notés à part dans le catalogue abrégé de John Anstis, ni parmi les cinq cent soixante-quatorze tableaux énumérés dans le catalogue de Van der Dort. Tout en comptant ces sept toiles, il n'y a que six cent vingt-neuf tableaux de l'ancienne galerie de Charles Ier, sur lesquels nous avons des renseignements positifs, et nous savons que cette galerie en contenait mille trois cent quatre-vingt-sept. Mais il est à présumer que la plupart des autres tableaux, attribués par le catalogue de Jacques II à Léonard de Vinci, à Raphaël, à Jules Romain, au Giorgion, au Titien, aux deux Palme, à Paul Véronèse, au Tintoret, au Bassan, au Parmesan, à Dosso Dossi, à Holbein, à Rubens et à Van Dyck, et qu'on ne retrouve ni au nombre des quatre-vingt-huit tableaux notés à part dans le catalogue abrégé de John Anstis, ni parmi les cinq cent soixante-quatorze morceaux nommés par Van der Dort, il est à présumer, disons-nous, que ces tableaux faisaient jadis partie de la collection de Charles Ier, et doivent être classés parmi les sept cent cinquante-huit tableaux de cette collection, dont on ignore entièrement la destinée ; car, d'après ce que l'histoire nous apprend du caractère et des habitudes de Charles II, il n'est guère permis de supposer que ce prince ait fait de nouveaux achats en tableaux de grands maîtres, tels que Raphaël, Jules Romain, le Giorgion, le Corrège, Holbein ; de plus, le catalogue nous avertit que Jacques II avait eu en héritage de son frère Charles II tous les principaux objets d'art composant la collection royale en 1689, et que

les acquisitions dues à ce souverain ne sont ni précieuses, ni nombreuses. Mais même en ne comptant que ce qui, d'après les trois catalogues publiés par Bathoe, a assurément fait partie de la collection de Charles Ier, on trouve encore une richesse étonnante en tableaux des plus grands maîtres des écoles d'Italie, d'Allemagne et de Hollande. Il y en avait un de Léonard de Vinci, trois d'André del Sarte, treize de Raphaël, vingt-sept de Jules Romain, un de Perino del Vaga, un de Garofalo, un de Bernardino Luini, neuf du Corrège, onze du Parmesan, cinq du Giorgion, quarante-cinq du Titien, quatre de Pordenone, un de Sébastien del Piombo, cinq de Palme-le-Vieux, cinq de Paul Véronèse, deux d'Annibal Carrache, quatre du Guide, trois d'Albert Durer, onze de Holbein, deux de George Pentz, un d'Aldegrever, sept de Lucas de Leyde, deux de Mabuse, six de Rubens, et dix-huit de Van Dyck. Tous ces ouvrages n'avaient sans doute ni une authenticité incontestable ni une égale valeur; mais les peintures originales et capitales y étaient en majorité.

Parmi tant d'objets remarquables, le roi, après avoir choisi ceux qu'il estimait les plus précieux, les avait fait placer de manière à pouvoir en jouir habituellement; car, à l'exception d'un seul ouvrage de Michel Coxcie, les quarante-six tableaux qui décoraient ses trois appartements à Whitehall n'étaient que des chefs-d'œuvre de Raphaël, du Corrège, du Titien, de Jules Romain, de Polidore de Carravage, d'André del Sarte, du Giorgion, de Luini et du Parmesan. Dans une galerie attenante à ses appartements, il avait réuni une collection de portraits des différents princes de l'Europe, et particulièrement des rois d'Angleterre et des membres de sa famille.

Les œuvres de sculpture indiquées dans le catalogue de Van der Dort sont au nombre de soixante-dix-neuf; on n'y remarque rien de bien précieux. Ce sont, pour la plupart, des bustes ou réductions d'ouvrages modernes. Mais la principale collection de marbres se trouvait à Greenwich et à Sommerset-house. Là se trouvaient réunies trois cent-cinquante sculptures (deux cent-trente à Greenwich, cent-vingt à Sommerset-house), sur lesquelles nous n'avons malheureusement que des notions très vagues. Mais il paraît que la collection royale était nombreuse et d'une

grande valeur ; on peut même supposer qu'elle contenait des morceaux précieux, le roi ayant ordonné à sir Kenelm Digby, amiral de la flotte dans le Levant, en 1628, d'acquérir dans le pays les statues qu'il pourrait se procurer, et quelques pièces de cette collection, estimée 17,989 livres sterling, ayant été vendues aux enchères jusqu'à 200 et 300 livres sterling chacun.

Le roi avait un goût particulier pour les médailles; Van der Dort en cite quatre cent quarante-trois; mais à l'exception de quelques monnaies grecques et impériales, toutes ces pièces appartenaient aux seizième et dix-septième siècles. Charles Ier possédait aussi une collection de dessins des grands maîtres. Van der Dort en fait connaître quelques uns, entre autres un cahier d'études de Michel-Ange.

Au mois de juillet 1650, un vote du parlement anglais décida que tous les tableaux et marbres provenant des châteaux royaux estimés 49,903 livres sterling 2 schillings et 6 pences, seraient vendus aux enchères publiques. Cette vente eut lieu la même année et l'année 1653; elle réunit à Londres une foule d'agents de princes, d'amateurs et de marchands de tous les pays de l'Europe. Les principaux acquéreurs furent: 1° *Don Alonzo de Cardenas*, ambassadeur d'Espagne près de Cromwell. Il acheta une quantité de tableaux, de statues et d'autres objets précieux tellement considérable, qu'il fallait dix-huit mulets pour transporter ces trésors de la Corogne à Madrid. Parmi ces tableaux, se trouvait la belle Sainte Famille de Raphaël, provenant de la collection ducale de Mantoue, payée 2,000 livres sterling. A l'aspect de ce chef-d'œuvre, le roi Philippe IV s'écria: « Voici ma perle! » ce qui a donné lieu au nom de *la Perle*, sous lequel cette Sainte Famille est actuellement connue dans le monde des amateurs. 2° *Eberhard Jabach*, de Cologne, célèbre banquier à Paris Ce riche amateur, qui vendit plus tard à Louis XIV la majeure partie de sa précieuse collection, acheta un grand nombre de tableaux , dont quelques uns comptent actuellement parmi les plus beaux ornements du musée royal de Paris. Jupiter et Antiope, par le Corrège (n° 955), les deux peintures à la gouache cataloguées parmi les dessins sous les nos 171 et 172, et exécutées par le même, le Christ mis au tombeau, par le

Titien (nº 1252), et les pèlerins d'Emmaüs, par le même (nº 1249), sont de ce nombre. 3º *L'archiduc Léopold Guillaume*, gouverneur de Flandres. Ce prince consacra une somme très forte à l'achat de beaux tableaux appartenant surtout à l'école vénitienne. Après son avènement au trône impérial, ses tableaux, ainsi que tous les autres ouvrages de sa fameuse galerie de Bruxelles, furent envoyés à Vienne où ils font maintenant partie de la collection du Belvedère. 4º *Gérard Reyust*, sénateur, échevin de la ville d'Amsterdam, et amateur très renommé à cette époque. Il acquit un certain nombre de tableaux de prix, publiés dans le recueil gravé d'après sa collection et intitulé : *Variarum imaginum a celeberrimis artificibus picturum cœlaturæ, etc., Amstelodami, gr. in-fol.* Après sa mort, les états-généraux choisirent dans sa succession les plus beaux tableaux pour en faire présent à Charles II, d'Angleterre, ce qui explique comment, malgré la vente ordonnée par le parlement, quelques uns des morceaux importants de la collection de Charles Ier ont pu revenir au cabinet de Charles II. 5º *La reine Christine de Suède*. Cette princesse acheta particulièrement ce qu'il y avait de plus curieux en fait de bijoux et de médailles, et quelques tableaux de premier ordre. 6º *Le cardinal Mazarin* acheta surtout des marbres et de magnifiques tapisseries destinés à la décoration de son palais à Paris. Enfin sir *Balthasar Gerbier*, et les peintres de *Critz*, *Wright*, *Baptist*, *Van Lemput*, se firent remarquer parmi les acheteurs les plus fervents. La vente rapporta la somme de 118,080 liv. sterl., 10 schill. 2 pences. La majeure partie des magnifiques trésors amassés par Charles Ier fut ainsi dispersée dans tous les pays du continent. Cromwell ne fit racheter que les cartons de Raphaël, au prix de 300 livres sterling.

A l'aide des catalogues publiés par Bathoe, il est facile de donner des notions plus ou moins précises sur les objets les plus remarquables de l'ancienne galerie de Charles Ier.

Parmi les neuf statues marquées à part, la copie en bronze du gladiateur Borghèse, actuellement à Hougton, fut vendue 300 livres ; une muse, 200 livres ; une divinité, 200 livres ; une autre divinité, 200 livres ; Déjanire, 200 livres ; Antonin, 120 livres ; Apollon, 120 livres ; Adonis, 120 livres ; une Vénus en bronze, 50 livres.

Voici maintenant la liste des tableaux les plus importants de la galerie de Charles Ier, leur généalogie, leur prix d'estimation et d'adjudication, le nom des acquéreurs et l'indication des collections publiques ou particulières où ils sont actuellement, toutes les fois que nous avons pu recueillir des notions certaines sur ces particularités.

### Henri ALDEGREVER.

Le Christ au jardin des Oliviers. Hauteur 2 p. 5 p., largeur 1 p. 10 p. Donné au roi par lord Arundel qui l'avait rapporté d'Allemagne.

### Michel-Ange BUONARROTI.

Un livre d'études. Marqué aux armes du prince royal.

### CORRÈGE.

1. Saint Jean-Baptiste, debout, tenant une croix de roseau d'une main; l'autre est étendue vers le spectateur. Haut. 8 p. 1 p., larg. 1 p. 8 p. Rapporté d'Espagne par le roi. Actuellement au château de Windsor. M. Waagen attribue ce tableau au Parmesan.

2. Saint Jean-Baptiste, assis, la croix à la main. Provenant de la collection de Mantoue. Attribué au Corrège.

3. L'Éducation de l'Amour. Collection de Mantoue. Propriétaires postérieurs : le duc d'Albe, le prince de la Paix, Murat, le marquis de Londonderry, actuellement dans la galerie nationale à Londres.

4. Jupiter et Antiope. Haut. 6 p. 2 p., larg. 4 p. Collection de Mantoue. Estimé 1,000 liv. Acheté par Jabach. Actuellement au musée du Louvre (n° 955).

5. L'homme sensuel. Haut. 4 p. 4 p., larg. 2 p. 7 p.

6. La Vertu victorieuse des vices. Pendant du tableau précédent. Ces deux peintures à la gouache, provenant de la collection de Mantoue, et estimées chacune 1,000 livres sterling, furent achetées par Jabach. Actuellement au musée du Louvre (collection des dessins, nos 171 et 172). Elles ont été gravées, en 1672, par Etienne Picard.

7. Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie. Donné

par le duc de Buckingham. Considéré par quelques connaisseurs comme une bonne et ancienne copie du tableau original d'une authenticité incontestable, qui fait partie du musée du Louvre (n° 953).

Lucas CRANACH.

1. Le portrait de Luther. Acheté par le marquis de Hamilton.
2. Adam et Ève. Acheté par le même.
3. Portrait de Jean de Griffindorp.

Dosso DOSSI.

La Vierge et l'enfant Jésus qui caresse un coq, en présence de saint Joseph et d'un autre saint. Haut 5 p. 7 p., larg. 6 p. 2 p. Actuellement à Hampton-Court.

Albert DURER.

1. Le portrait de Durer dans sa jeunesse, avec de longs cheveux blonds, vêtu de noir et coiffé d'une toque à rayes noires et blanches. Il tient une paire de gants. A travers une croisée ouverte, on aperçoit un paysage. Bois, haut. 1 p. 8 p., larg. 1 p. 4 p. Donné au roi par le comte d'Arundel de la part de la ville de Nuremberg. Fait maintenant partie de la célèbre collection de portraits d'artistes à Florence.

2. Portrait du père d'Albert Durer, coiffé d'une toque noire de forme hongroise, et vêtu d'un habit jaune verdâtre à larges manches qui cachent ses mains. Fond rouge. Haut. 1 p. 8 p., larg. 1 p. 4 p. Pendant du précédent. Ces deux portraits se sont vendus 100 liv.

3. Portrait d'homme sans barbe, au teint animé, aux cheveux rougeâtres, coiffé d'une toque noire et vêtu de noir. Haut. 1 p. 2 p., larg. 8 p. Actuellement à Hampton-Court. Attribué par Waager à un élève de Duren.

Antoine Van DYCK.

1. Portrait de famille. Le roi Charles I$^{er}$, la reine, le prince Charles et la princesse Marie. Dans le fond un paysage avec l'abbaye de Westminster. Haut. 9 p. 8 p., larg 8 p. Estimé et vendu 150 liv. Ce portrait périt probablement dans l'incendie de Whitehall qui détruisit, en 1697, la plus grande partie des 1,247

tableaux réunis dans ce palais du temps de Jacques II. Le grand portrait de famille conservé au château de Windsor diffère du moins de celui-ci en ce qu'il représente le prince Jacques, au lieu de la princesse Marie, et que le paysage fait voir la tour au lieu de l'abbaye de Westminster.

2. Le roi Charles Ier à cheval. Estimé 150 liv. Adjugé à Van Lemput, peintre hollandais, au prix de 200 liv. Réclamé par voie judiciaire, après la restauration. C'est le beau tableau représentant le roi monté sur un cheval blanc, qui se voit aujourd'hui au château de Windsor.

3. Le roi Charles Ier, monté sur un cheval isabelle, et accompagné de son écuyer tenant son casque. Haut. 3 p. 3 p., larg. 2 p. Etude du grand tableau qui fait partie de la collection du duc de Marlborough à Blenheim.

4. Les cinq enfants de Charles Ier, avec un grand chien. Actuellement au château de Windsor.

5 Portrait de Henriette-Marie, reine d'Angleterre, vêtue de blanc. Tableau de demi-grandeur. Actuellement au château de Windsor.

6. Portrait de la duchesse de Richmond. Grandeur naturelle. Haut. 7 p. 3 p., larg. 4 p. 5 p. Actuellement à Windsor.

7. Portrait de Van Dyck, la main gauche posée sur la poitrine Forme ovale. Haut. 2 p. 6 p., larg. 1 p. 11 p Actuellement à Windsor.

8. Portrait de la reine-mère de France, Marie de Médicis, vêtue de noir et assise dans un fauteuil. Elle tient une rose de la main droite. Figure à mi-corps.

9. Portrait de la princesse de Phalsbourg, sœur du duc de Lorraine, accompagnée d'un nègre. Rapporté de Bruxelles, par Endymion Porter Haut. 7 p., larg. 4 p.

10. Portrait de Nicolas Lanière, maître de la chapelle du roi. Figure à mi-corps. Haut. 3 p. 7 p., larg. 3 p. 3 p.

11. Charles, prince électeur palatin, et son frère, le prince Robert, en costume de chevalier.

12. Portrait du comte Henri Van der Borcht. Figure à mi-corps. Haut. 3 p. 11 p., larg. 3 p. 4 p.

13. La Vierge avec l'enfant Jésus et saint Joseph, regardant des anges qui dansent. Haut. 9 p. 1 p., larg. 4 p. 1/2 p. Au dix-huitième siècle, ce tableau fut acheté 800 liv. sterl. par Robert

Walpole, et depuis vendu à Catherine, impératrice de Russie, avec la galerie de Hougton, qui passa à Saint-Pétersbourg.

14. Portrait de Charles Ier à cheval. Estimé et adjugé 150 liv. Quoique le catalogue de John Anstis cite ce tableau comme inconnu, on peut présumer néanmoins qu'il est de Van Dyck, parce qu'on n'aurait guère donné une somme aussi considérable pour un ouvrage d'un des maîtres de second ordre qui ont fait le portrait de ce roi. C'était, à ce qu'il paraît, le grand tableau de Blenheim, dont il a déjà été fait mention.

GAROFALO.

La Vierge et l'enfant Jésus; saint Joseph et saint Jean avec l'agneau dans un paysage. Haut. 1 p. 3 p., larg. 1 p. 11 p. Collection de Mantoue.

GIORGIONE.

1. Ex voto. Jésus, assis sur les genoux de sa mère, accompagné de saint Joseph, de sainte Catherine, de saint Sébastien, écoute avec bonté les prières d'un homme présumé le donateur du tableau, et dont on ne voit que le buste. Bois, haut. 3 p. 2 p., larg. 4 p. 5 p. Acheté pour le roi par lord Cattington. Estimé 100 liv. Adjugé à Jabach 114 liv. Actuellement au musée du Louvre (n° 1028).

2. La Vierge, l'enfant Jésus et saint Joseph. Collection de Mantoue.

3. Diane et Actéon. 12 figures sur le premier plan, et 14 dans le paysage. Haut. 3 p. 1 p., larg. 6 p. Acheté par Endymion Porter.

4. Un pâtre sans barbe; il tient une flûte de la main droite. Peint en buste. Haut. 1 p. 11 p., larg. 1 p. 10 p.

5. Tête d'homme, coiffée d'une toque noire et vêtue de noir. Passe pour être le portrait du Giorgion. Haut. 1 p. 10 p., larg., 2 p. 4 p. Acheté par Geldorp.

Hans HOLBEIN.

1. Portrait d'un négociant, coiffé d'un bonnet noir et vêtu de noir, dans l'attitude d'ouvrir une lettre avec un couteau. Sur une table couverte d'un tapis vert, on voit un cachet. Haut. 2 p., larg. 1 p. 7 p. Donné au roi par sir Henry Vane. Estimé

et vendu 100 liv. En 1758, ce tableau était, dit-on, la propriété du docteur Mead.

2. Portrait d'un gentilhomme de Cornouailles, à barbe pointue, vu de profil. Dans le fond est un paysage. Haut. 1 p. 6 1/2 p., larg. 1 p. Donné au roi par sir Robert Killigrew.

3. Portrait d'un gentilhomme, coiffé d'une toque noire, vu presque de profil. Haut. 1 p. 3 p., larg. 1 p. Donné par sir Robert Killigrew.

4. Portrait d'Erasme de Rotterdam. Haut. 1 p. 3 p., larg. 1 p. 1 p. Estimé et vendu 100 liv. Actuellement à Hampton-Court.

5. Portrait de Froben, imprimeur. Pendant du tableau précédent. Estimé et vendu 100 liv. Actuellement à Hampton-Court. Suivant l'avis de Waagen, ces deux ouvrages sont de belles copies anciennes.

6. Portrait de la reine Elisabeth dans sa jeunesse; elle est vêtue de rouge et sa main tient un livre bleu. Actuellement à Hampton-Court, où il passe pour Cranach. Waagen dit que ce portrait n'appartient ni à Holbein, ni à Cranach, mais à un troisième maître qu'il ne connaît pas.

7. *Portrait de famille.* Le roi Henri VIII et la reine (probablement Catherine Parr); le prince Edouard est assis à droite; la princesse Marie et la princesse Elisabeth se tiennent debout des deux côtés. Dans le fond, auprès de la porte, sont deux autres personnages, d'un côté le fou, avec une tête d'âne, de l'autre une domestique. Petites figures en pied. Haut. 10 p., larg. 6 p.

Quoique cité comme inconnu, ce tableau, comme on peut le supposer, était une production capitale de Holbein.

LUCAS DE LEYDE.

1, 2, 3. Trois tableaux relatifs à la légende de saint Sébastien. Estimés 100 liv., vendus 101 liv.

4. Saint Jérôme. Il tient une tête de mort de la main droite. Devant lui, une chandelle allumée est posée sur une table; un chapeau de cardinal est accroché au mur. Haut. 1 p. 1 p., larg. 1 p. 3 p. Donné au roi en 1653, par l'ambassadeur de Hollande.

5. Joseph emmené devant le juge. Haut. 1 p. 8 p., larg. 1 p. 2 1/2 p. Acheté par sir James Palmer.

6. Un mourant, au chevet duquel on voit un personnage debout et une figure agenouillée. Pendant du tableau précédent. Le

peintre a probablement voulu représenter Joseph donnant la bénédiction à Ephraïm et à Manassé.

7. Joueurs d'échecs. Composition de 15 figures de demi-nature. Haut. 3 p. 4 p., larg. 5 p. 2 p. Collection de Mantoue

### Jean Mabuse.

1. Les enfants de Henri VII, roi d'Angleterre, le prince Arthur, le prince Henri (devenu roi sous le nom de Henri VIII), et la princesse Marguerite s'amusant avec des oranges. Figures à mi-corps. Haut. 1 p. 9 p., larg. 1 p. 2 p. Actuellement à Hampton-Court

2. Adam et Ève. Haut. 4 p. 4 p., larg. 3 p. 3 p. Ce tableau fait encore aujourd'hui partie de la collection royale.

### Andrea Mantegna.

1 - 9. Le triomphe de Jules César. Peint à la colle sur toile. Collection de Mantoue. Estimée 1,000 liv. sterl. Actuellement à Hampton-Court.

10. La Vierge, l'enfant Jésus, saint Jean et six autres saints personnages assis. Le fond est un paysage, où l'on voit saint Christophe portant l'enfant Jésus, saint Georges combattant le dragon, saint Jérôme, saint François et saint Dominique. Haut. 1 p. 9 p., larg. 1 p. 5 p. Collection de Mantoue.

11. La mort de la Vierge. Les apôtres l'entourent. Dans le lointain on voit un lac. Haut. 1 p. 9 p., larg. 1 p. 4 1 2 p. Colletion de Mantoue. Il paraît que ce morceau servait de pendant du tableau précédent.

12. La femme adultère emmenée devant le Christ. Quatre figures de grandeur naturelle, vues à mi-corps, et peintes à la détrempe. Haut. 1 p. 9 p., larg. 2 p. 4 p.

### Molanezo.

Ce nom suppose un maître distingué, parce qu'un tableau qu'on lui attribue (la Vierge, l'enfant Jésus, saint Jean, saint Elisabeth et saint Joseph), fut estimé 100 liv. et vendu 120 liv.

### Antoine Moro.

1. Portrait de Philippe II, roi d'Espagne. Haut. 5 p. 11 p., larg. 3 p. 7 p. Donné au roi par le comte d'Arundel.

2. Portrait de Marie, reine d'Angleterre. Peinture à l'huile, de forme ovale, de 2 p. de diamètre. Donné par lord Suffolk.

### Palme le Vieux.

1. La Vierge et l'enfant Jésus, saint Jean avec l'agneau et sainte Catherine. Bois, haut. 1 p. 3 p. larg. 2 p. 7 p. Estimé 200 liv.; vendu 225 liv.

2. La Résurrection. Petites figures. Cuivre, haut. 3 p. 2 p., larg. 2 p. 5 p.

3. Conversion de saint Paul. Estimé à 100 liv., et adjugé à ce prix à Don Alonzo de las Cardenas. Actuellement au musée de Madrid.

4. David, tenant à la main la tête de Goliath, vient au devant de Saül. Estimé à 100 liv., et adjugé à ce prix à Don Alonzo de las Cardenas. Fait également partie du musée actuel de Madrid.

5. La Vierge avec l'enfant Jésus et saint Sébastien. Estimé à 100 liv. et adjugé à ce prix.

### Palme le jeune.

1. La Cène. Haut. 1 p. 8 p., larg. 3 p. Donné au roi par lord Hamilton.

2. Sujet allégorique. La Vertu, armée d'une épée, éloigne le Vice de trois hommes d'église. Bois, haut. 4 p. 3 p., larg. 3 p. 5 p.

3. Vénus tenant une glace, assise devant une table, et accompagnée de l'Amour. Haut. 5 p. 2 p., larg. 3 p. 11 p.

### Parmesan.

1. La Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jérôme. Estimé et vendu 100 liv.

2. Le petit Jésus et le petit saint Jean jouant ensemble Haut. 1 p. 4 1 2 p., larg. 1 p. 6 p. Acquis par le lord chambellan comte de Pembroke, à qui le roi donna en échange une Judith, petite figure attribuée à Raphaël.

3. La Vierge et l'enfant Jésus qui pose son bras sur un globe. Haut. 3 p. 10 p., larg. 3 p. Actuellement à Hampton-Court, et, d'après Waagen, une ancienne copie de la *Madona della Rosa*, qui fait partie de la galerie de Dresde.

4. La Vierge avec l'enfant Jésus, saint Jean et saint Joseph. Petites figures à mi-corps. Acheté par Frosley.

George PENZ.

Portrait d'Erasme de Rotterdam, coiffé d'une toque noire et habillé de fourrures. Haut. 2 p., larg. 1 p. 6 p. Ce tableau est à présent au château de Windsor.

Sébastien del PIOMBO.

Portrait d'un homme âgé, posant la main droite sur sa poitrine et tenant un rouleau de papier de la main gauche. Haut. 2 p. 8 p., larg. 1 p. 11 p.. Acquis par le roi de Nicolas Lanière, qu reçut en échange un autre tableau.

Licinio PORDENONE.

1. Salomon sacrifiant aux dieux étrangers. Estimé et vendu 150 liv.

2. Portrait de famille. Estimé et vendu 100 liv. Waagen croit que le catalogue a voulu parler du grand portrait de famille qui est à présent à Hampton-Court, et où l'artiste s'est représenté avec sa famille.

3. Le portrait de Pordenone. Il joue du luth. Acquis par le roi du comte de Pembroke qui reçut en échange un portrait de la reine par Van Dyck.

POLIDORE DE CARAVAGE.

1-9. Peintures *a fresco*, représentant pour la plupart des sujets bachiques, qui paraissent avoir décoré une frise. Haut. 1 p. 4 p., larg. 5 p. Quelques uns de ces tableaux sont encore à présent à Hampton-Court.

Raphaël SANZIO.

1-7. Les célèbres cartons commandés à Raphaël par le pape Léon X. Charles Ier fit acheter ces chefs-d'œuvre dans les Pays-Bas par l'entremise de Rubens. Estimés à 300 liv. sterl., ces cartons furent acquis à ce prix par ordre de Cromwell. Ils sont à présent à Hampton-Court.

8. La Vierge avec l'enfant Jésus, saint Jean et sainte Elisabeth. Figures un peu au dessous de la grandeur naturelle. Bois, haut. 4 p. 9 p., larg. 3 p. 9 p. Collection de Mantoue. Estimée 2,000 liv., et adjugée à ce prix à don Alonzo de las Cardenas. Ce

tableau, connu sous le nom de *la Perle*, est à présent au musée de Madrid.

9. La Vierge avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean. Figures de demi-nature. Suivant A. Cunningham, vendu 800 liv.

Quelques auteurs prétendent que ce tableau est la sainte Famille conservée long-temps dans la maison d'Albe, et connue, à cause de cela, sous le nom de *la Madone de la maison d'Albe*, et peut-être le même ouvrage qui a fait partie de la collection de M. Coesvelt, à Londres, et qui a été acquis dernièrement par l'empereur Nicolas de Russie.

10. Saint Georges combattant le dragon. Charles Ier acquit ce tableau du comte de Pembroke, en échange d'un recueil de dessins faits par Holbein. Estimé 150 liv., et adjugé à ce prix. A l'époque de Félibien (Entretiens I, p. 228), ce tableau était la propriété du marquis de Sourdis; depuis il a fait partie de la collection de Crozat; il est à présent à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg.

11. La Vierge, Jésus-Christ et un saint. Collection de lord Montague.

12. La Vierge avec l'enfant Jésus et saint Joseph. Ce tableau se trouvait parmi les plus beaux morceaux que les états-généraux de Hollande choisirent dans la succession de M. Reynst, pour en faire présent à Charles II.

13. Portrait d'un jeune homme sans barbe, coiffé d'un chapeau rouge, orné d'une médaille. Il a les cheveux longs, et on voit paraître une chemise blanche sans jabot. C'est le portrait du marquis de Mantoue, élevé par l'empereur Charles V à la dignité ducale. Portrait en buste de grandeur naturelle. Bois, haut. 8 1/2 p., larg. 5 1/2 p. (?) Estimé 200 liv. et vendu à ce prix. On prétend que ce portrait a fait partie de la collection du cardinal Richelieu; plus tard il est retourné en Angleterre.

### Rembrandt.

1. Portrait de Rembrandt. Il est coiffé d'une toque noire et habillé de fourrures; il porte au cou une chaîne d'or. Forme ovale. Haut. 2 p. 5 p., larg. 1 p. 11 p. Donné au roi par lord Ankrom.

2. Portrait d'un jeune savant, coiffé d'une toque rouge et vêtu

de gris ; il est assis auprès d'un feu de charbon de terre et lit attentivement dans un livre. Haut. 5 p. 1 p., larg. 4 p. 3 p. Donné au roi par lord Ankrom.

3. Portrait d'une femme âgée, coiffée d'un large voile. Haut. 2 p., larg. 1 p. 6 p. Donné au roi par lord Ankrom.

## Guido Reni.

1. Hercule et Cacus. Estimé et vendu 400 liv.

2. Vénus ornée par les trois Grâces. Estimé 200 liv. et adjugé à ce prix. Actuellement à la galerie nationale de Londres.

3. Judith et Holopherne. Haut. 2 p. 5 p., larg. 2 p.

4. Sainte Marie-Madeleine. Donné au roi par lord Montague.

## Jules Romain.

1. Le déluge. Composition de 18 figures. Toile, haut. 2 p. 6 p., larg. 3 p. 4 p.

2. La Nativité. Sur le devant du tableau, saint Longin armé de sa lance. Haut. 9 p., larg. 6 p. 1 p. Estimé 500 liv., adjugé à ce prix à Jabach. Actuellement au musée du Louvre (nº 1073).

3. Saint Jérôme. Estimé et vendu 200 liv.

4. Jupiter, Junon, armés de la foudre, et Minerve. Haut. 4 p. 2 p., larg. 2 p. 9 p. Collection de Mantoue. A présent à Hampton-Court.

5. La naissance d'Hercule. Haut. 3 p. 6 p., larg. 4 p. 8 p. Collection de Mantoue. Estimé 100 liv., vendu 114 liv. Plus tard ce tableau a fait partie de la galerie d'Orléans, d'où il a passé dans la galerie de Bridgewater ; mais il n'y a pas été conservé.

6. L'Amour et quatre autres figures assises sur un banc, et entourés de huit nymphes. Haut. 3 p. 6 p., larg. 5 p. 9 p. Collection de Mantoue.

9. La naissance de Jupiter. Actuellement à Hampton-Court. Suivant Waagen, ce tableau est une production assez grossière de l'école de Jules Romain.

8. La Victoire couronne Titus et Vespasien, vainqueurs de la Judée. Haut. 3 p. 1 p., larg. 5 p. 7 p. Collection de Mantoue. Acheté par Jabach. A présent au musée du Louvre (nº 1076).

9 - 20. Les portraits de onze empereurs romains. Estimés et vendus 1,100 liv.

RUBENS.

1. Sujet allégorique. Les bienfaits de la paix protégés contre les horreurs de la guerre. Composition de 9 figures. Haut. 6 p. 8 p., larg. 9 p. 11 p. Peint par Rubens en Angleterre et donné au roi par l'artiste. Estimé et vendu 100 liv. Il était plus tard au palais Balbi, à Gênes. Pendant la révolution, ce tableau fut acquis par le marquis de Stafford, qui en fit présent à la galerie nationale de Londres, où il se trouve actuellement.

2. Daniel dans la fosse aux lions. Haut. 7 p. 4 p., larg. 10 p. 8 p. Donné au roi par lord Dorchester. Ce tableau est à présent un des principaux ornements de la galerie du duc de Hamilton, à Hamilton, en Ecosse.

3. Un grand tableau de saint Georges. Acheté par Endymion Porter. Actuellement au château de Windsor.

4. Portrait du jeune frère du duc de Mantoue, en costume de chevalier. Haut. 2 p. 1 p., larg. 1 p. 10 p. Peint par Rubens en Italie, et acquis par le roi lorsqu'il était encore prince royal.

5. Portrait de Rubens. Il est vêtu de noir et porte au cou une chaîne d'or. Haut. 2 p., larg. 2 p. Donné au roi par lord Danby.

6. L'esquisse de l'apothéose de Jacques Ier, exécutée par Rubens pour le plafond de Banketting-House, et envoyée en Angleterre pour être soumise à l'approbation du roi. Haut. 1 p. 3 1/2 p., larg. 1 p. 10 p. Après avoir fait partie de la galerie de Hougton, ce tableau a passé dans la collection impériale de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

André del SARTE.

1. La Vierge avec l'enfant Jésus, saint Jean et un ange. Figures presque de grandeur naturelle. Bois, haut. 5 p. 10 p., larg. 4 p. 3 p. Collection de Mantoue. Estimé 200 liv. Adjugé à don Alonzo de Cardenas au prix de 230 liv. Actuellement au musée de Madrid.

2. La Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux, accompagnée de saint Joseph qui s'appuie sur un bâton. Haut. 3 p. 7 p., larg. 2 p. 10 p. Le roi échangea ce tableau, en 1638, au comte de Pembroke, pour un portrait de la reine peint en détrempe. Estimé 150 liv., adjugé 174 liv.

TINTORET.

1. Esther et Assuérus. Estimé et vendu 120 liv.

2. Le lavement des pieds: Adjugé à don Alonzo de Cardenas au prix de 250 liv. A présent à Madrid. (V. Fiorillo, histoire de la peinture en Espagne, p. 42.)

3. Les noces de Cana. Adjugé à don Alonzo de Cardenas. Actuellement à Madrid. (V. Fiorillo, l. c.)

4. La Nativité. Haut. 3 p. 8 p., larg. 4 p. 5 p. Acheté par Frosley.

TITIEN.

1. La Vierge avec l'enfant Jésus, à qui saint Luc recommande le donateur du tableau. Quatre figures de grandeur naturelle. Haut 4 p. 2 p., larg. 5 p. 7 p. Acheté par Frosley.

2. La Vierge avec l'enfant Jésus, accompagnée d'un ange agenouillé et de saint Marc. Estimé 150 liv., vendu 165 liv.

3. La Vierge avec l'enfant Jésus et saint Joseph, qui appuie sa main droite sur une colline. Dans le fond est un paysage où l'on voit un poulain poursuivi par un homme. Figures de grandeur naturelle. Haut. 2 p. 11 p., larg. 5 p. 6 p. Ce tableau est probablement la Fuite en Egypte provenant de la collection de Charles I$^{er}$, et qui fut donné à Philippe IV, roi d'Espagne, par don Luis Mendoz de Haro. (V. Fiorillo, loco citato.) A présent à Madrid.

4. La Vierge avec l'Enfant au milieu d'une ruine, où l'on voit le bœuf et l'âne. Saint Joseph tire de l'eau d'un puits. Dans le fond, un paysage sombre. En Italie, ce tableau est connu sous le nom de l'*Aurore du Titien*. Haut. 1 p. 6 p., larg. 1 p. 10 p.

5. La Vierge avec l'enfant Jésus, saint Jean et sainte Elisabeth. Acheté par Reynst, et rendu à Charles II par les états-généraux de Hollande.

6. Sainte Marguerite, une croix rouge à la main, et terrassant le dragon. Grandeur naturelle. Haut. 6 p. 2 p., larg. 5 p. 3 p. Estimé et vendu 100 liv. Probablement la sainte Catherine du Titien qui est au musée de Madrid.

7. Le Christ porté au tombeau. Composition de six figures presque de grandeur naturelle. Haut. 4 p. 4 p., larg. 7 p. Collection de Mantoue. Estimé 120 liv., et adjugé à ce prix à Jabach. Actuellement au musée du Louvre (n° 1252).

8. Les pélerins d'Emmaüs. Haut. 5 p. 3 p., larg. 8 p. Collection de Mantoue. Acheté par Jabach. A présent au musée du Louvre (nº 1249).

9. Le pape Alexandre VI présente à saint Pierre l'évêque de Paphos (de la famille vénitienne Pesaro), qu'il a nommé amiral de ses galères, destinées à agir conjointement avec les forces de Venise contre les Turcs. Trois figures un peu au dessous de grandeur naturelle. Haut. 4 p. 9 p., larg. 6 p. 11 p. Ce tableau était ensuite au couvent des religieuses de Sainte-Pasquale, à Madrid. Du temps de Mengs, il était au palais du roi. En 1823, le roi de Hollande en fit présent au musée d'Anvers, où il se trouve actuellement. Le tableau porte cette inscription : *Ritratto di uno de casa Pezaro, che fu fatto generale di St. Chiesa, Titiano fect.*

10. Jupiter et Antiope. Grand et magnifique tableau, connu en Espagne sous le nom de *Venus del Pardo*, et donné à Charles Ier par Philippe IV. Haut. 6 p. 6 p., larg. 12 p. 11 p. Estimé 500 liv., adjugé à Jabach au prix de 600 liv. Actuellement au musée du Louvre (nº 1255). Il a été gravé dans la collection de Crozat.

11. Une femme nue, couchée sur un lit de velours, et accompagnée d'un petit chien. Un homme vêtu de noir, portant une épée suspendue au côté, touche de l'orgue. Haut. 4 p. 4 p., larg. 7 p. 3 p. Estimé 150 liv., et adjugé à don Alonzo de Cardenas au prix de 165 liv. A présent à l'académie de Saint-Ferdinand, à Madrid.

12. Tarquin et Lucrèce. Figures de grandeur naturelle. Haut. 6 p. 3 p., larg. 4 p. 3 p. Tableau fatigué, donné à Charles Ier par le comte d'Arundel. Adjugé à Jabach. Il a fait partie de l'ancienne collection de la couronne, car il est noté dans le catalogue de Lépicié sous le nº 14. Aujourd'hui, il se trouve probablement enterré dans les greniers du Louvre avec un assez grand nombre d'autres tableaux précieux.

13. Un concert. Composition de cinq figures à mi-corps. Haut. 3 p. 3 p., larg. 4 p. 3 p. Actuellement à la galerie nationale de Londres. Waagen attribue ce tableau au Giorgion.

14 - 25. Les douze Césars. Collection de Mantoue. Estimés et vendus 1,200 liv. Ces tableaux ont disparu en grande partie. Le portrait de l'empereur Othon se trouve à présent chez sir Abraham Hume, à Londres.

26. Portrait de Charles V, empereur d'Allemagne, accompagné d'un chien blanc. Haut. 6 p. 2 p., larg. 4 p. Rapporté d'Espagne par le roi. Estimé et vendu 150 liv.

27. Portrait de la femme de Charles V. Figure à mi-corps. Acheté par Nat. Garret.

28. Portrait du marquis del Guasto, représenté au moment où il harangue ses soldats. Deux figures de grandeur naturelle. Haut. 3 p. 4 p., larg. 3 p. 5 p. Rapporté d'Espagne par le roi. Estimé et vendu 250 liv.

29. Portrait de la marquise de Mantoue, en robe de velours rouge, sa main droite posée sur son genou. Tableau de demi-grandeur. Haut. 3 p., larg. 2 p. 5 p. Adjugé à l'archiduc Léopold. Actuellement à la galerie impériale de Vienne.

30. Portrait du Titien et celui d'un sénateur vénitien, ami de l'artiste, vêtu de velours rouge; figures à mi-corps. Haut. 2 p. 9 p., larg. 3 p. 1 p. Estimé 100 liv., vendu 112 liv. Fait maintenant partie des collections de la couronne d'Angleterre.

31. Portraits présumés du Titien et de sa maîtresse. Estimé et vendu 100 liv. Acheté par Jabach. A présent au musée du Louvre (nº 1259).

### Périno del Vaga.

Le défi des Piérides. Donné au roi par lord Cottington, qui l'avait acquis en Espagne du marquis de Crésence, architecte du roi. Estimé 100 liv., adjugé à Jabach au prix de 117 liv. A présent au musée du Louvre (nº 1159).

### Paul Véronèse.

1. La Foi vêtue de blanc, tenant d'une main le calice et de l'autre la croix. Haut. 3 p. 4 p., larg. 4 p. 1 p. Acheté par le roi à Frosley, avec 22 autres tableaux.

2. Léda avec le cygne sur un lit blanc. Haut. 3 p. 10 p., larg. 3 p. 2 p. Le roi échangea ce tableau à la duchesse de Buckingham pour un ouvrage de la collection de Mantoue.

### Léonard de Vinci.

Saint Jean-Baptiste tient une croix de roseau d'une main, et de l'autre montre le ciel. Figure à mi-corps. Bois. Le bras et la

main ont souffert. Haut. 2 p. 4 p., larg. 1 p. 10 p. Estimé 140 liv., adjugé à ce prix à Jabach. Actuellement au musée (n° 1084). Louis XIII chargea son chambellan, M. de Lyoncourt, de présenter ce tableau à Charles Ier, qui lui donna en échange de ce cadeau le portrait d'Erasme par Holbein, et la Vierge avec l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste par le Titien.

On voit par la destinée de ces tableaux que nous avons essayé de suivre qu'un grand nombre d'entre eux est resté en Angleterre et que beaucoup d'autres y sont rentrés par la suite. Le roi Charles II fit tout ses efforts pour en recouvrer le plus possible et il réussit en grande partie, car il parvint à rassembler de nouveau 1,100 tableaux qu'il laissa dispersés dans les principales résidences royales. Les collections de la couronne d'Angleterre firent plus tard une perte irréparable, lorsque le palais de Witehall fut réduit en cendres en 1697 ; le feu anéantit alors trois tableaux de Léonard de Vinci, trois de Raphaël, douze de Jules Romain, dix-huit de Giorgion, dix-huit du Titien, six du Corrège, sept du Parmesan, vingt-sept d'Holbein, quatre de Rubens, treize de Van Dyck et quatorze de Guillaume Van de Velde. Depuis l'Angleterre a fait tous ses efforts pour réparer ces pertes, et l'ardeur avec laquelle elle recherche les ouvrages d'art depuis plus d'un siècle est toute une histoire. Ce que les galeries particulières renferment maintenant de chefs-d'œuvre des différentes écoles ne lui laisse rien à envier aux autres nations sous ce rapport. Nous descendrons par la suite dans quelques unes des plus riches de ces collections.

KONRAD.

# J.-B. OUDRY.

RÉFLEXIONS SUR LA MANIÈRE D'ÉTUDIER LA COULEUR EN COMPARANT LES OBJETS LES UNS AVEC LES AUTRES.

## MÉMOIRE

LU A L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE, DANS LA SÉANCE DU 7 JUIN 1749.

Je me flatte d'être assez connu de vous, MESSIEURS, pour n'avoir pas besoin de vous assurer que, si j'entreprends ici de m'expliquer sur quelques uns de nos principes, ce n'est point du tout dans la vue d'attaquer les sentiments d'aucun de mes confrères qui pourraient voir les choses d'un autre œil que moi, et encore moins dans celle de vouloir leur faire la leçon. Vous savez que j'ai toujours respecté les lumières et les talents de nos habiles maîtres; aussi puis-je dire avec franchise que, lorsque je m'avisai de coucher par écrit les réflexions que je hasarde ici, je ne pensais pas à jamais les faire paraître devant vous. Je songeais seulement à me les arranger dans l'esprit, et à les mettre ensemble pour l'instruction de mon fils; mais depuis qu'on nous a si bien prouvé que nous devons tous contribuer, chacun suivant son talent, à celle de nos jeunes élèves, que pour cela même vous faites entrer dans nos assemblées, j'ai cru qu'il fallait faire tout céder à cette considération.

Je vous avertis donc que, ce que j'ai à dire, je ne compterai le dire qu'à eux : si vous jugez, après la lecture de ce mémoire, qu'ils en puissent tirer quelque fruit, il aura pour moi tout le mérite que je lui désire. Je ne

présume pas assez de moi pour croire qu'il en puisse avoir aucun autre. Ayant fort peu d'habitude à écrire, j'ai tâché de rendre mes pensées tout uniment, comme je les conçois. Je les ai arrangées comme elles me sont venues. Cela n'annonce pas un plan bien recherché, mais je l'ai fait comme j'ai pu, et, quant à la diction, je ne m'en suis point tourmenté; vous vous en apercevrez aisément.

La même bonne foi avec laquelle je vous préviens, Messieurs, sur ce que vous pourrez trouver à redire sur ce mémoire, m'oblige à vous annoncer ce que vous pourrez y trouver de bon : c'est tout ce qui en fait le fond et que je ne croirais pas indigne de vous être proposé à vous-mêmes, si j'étais assez heureux pour rendre les choses comme je les sens. Ce fond, je ne vous le donne pas pour être de moi; mais comme un bien que je tiens de mon cher maître, de qui je révérerai la mémoire jusqu'au dernier soupir de ma vie. Vous savez, Messieurs, quel homme c'était, et les admirables maximes qu'il s'était faites par rapport aux grands effets et à la magie de notre art. Il me les a toujours communiquées avec un vrai amour de père, et c'est, je vous assure, avec le plus sensible plaisir que puisse sentir un honnête homme qui aime son art, et la jeunesse qui cherche tout de bon à s'y distinguer, que je les communique ici aujourd'hui à mon tour.

M. de Largillière m'a dit une infinité de fois que c'était à l'Ecole de Flandre, où il avait été élevé, qu'il était particulièrement redevable de ces belles maximes dont il savait faire un si heureux usage; il m'a souvent témoigné le regret qu'il avait du peu de cas qu'il voyait faire à la nôtre, des secours abondants qu'elle pourrait en tirer.

Peut-être était-il un peu trop prévenu en faveur de cette mère nourrice qu'il n'a jamais cessé d'aimer tendrement; il est certain, qu'à bien des égards, il lui donnait de grands avantages sur nous. Il allait jusqu'à prétendre que, dans la partie même du dessin où l'école flamande est si faible, elle agissait souvent sur de meilleurs principes que la nôtre, et voici comme il raisonnait :

Qu'est-ce que le dessin, disait-il? une imitation exacte de l'objet qu'on veut représenter. Comment parvient-on à bien saisir cette imitation? par une grande habitude d'accuser le trait tel qu'on le voit. — Mais si le naturel ou le modèle dont on peut disposer n'est pas des plus parfaits, doit-on l'imiter avec tous ses défauts? Voilà où commence l'embarras : l'École flamande dit oui; la nôtre dit non. Il faut, dit l'École française, donner du goût à ce que l'on dessine d'après le naturel, afin d'en corriger les défauts et l'insipidité. Il faut, dit l'École flamande, accoutumer la jeunesse à rendre le naturel tel qu'elle le voit, et si bien, que dans les diverses académies qu'on verra d'elle on reconnaisse les différents modèles d'après lesquels elle

les aura dessinés. Quand une fois elle en sera là, elle portera la même exactitude à l'étude de l'antique, et avec beaucoup plus de profit qu'en pourront tirer ceux qui se seront laissé aller à dessiner de manière à ne plus voir ni le naturel, ni l'antique, que par les yeux de leur maître. M. de Largillière ne balançait pas à prendre parti pour ce dernier raisonnement. Je n'oserais dire pourtant qu'il ait bien prouvé la bonté de ce sentiment où il était par la pratique.

Il louait fort l'attention qu'avaient les bons peintres flamands de son temps de choisir des modèles différents pour faire, d'après les études, des figures de différents caractères dont ils avaient besoin dans leurs tableaux : un modèle plus fin, par exemple, pour faire une figure d'Apollon ; un modèle plus fort et plus carré, pour faire un Hercule, et ainsi du reste. « A « quel point de perfection ne porterions-nous point la peinture, disait-il, « si nous voulions prendre ici les mêmes précautions qui sûrement ne se« raient point difficiles à prendre dans une ville comme Paris ; » Et il regardait comme un malheur de voir que dans notre école l'on voulait trouver tous ces différents caractères dans le même modèle, et que l'on se contentait d'y enseigner que, pour une figure d'Apollon, il ne s'agissait que de délicater le contour ; de même que, pour une figure d'Hercule, il ne fallait que le charger. Cette variété juste et vraie, qui nous plaît tant dans la nature, il ne croyait pas qu'on la pût attraper sans cette sorte de secours ; et lui, qui faisait tout de génie, assurait qu'il ne se fiait à son imagination que pour des draperies et des mains qu'il savait depuis long-temps par cœur ; mais que s'il avait eu à travailler l'histoire, il n'aurait pas manqué de suivre ledit usage de MM. les Flamands.

Quand je lui témoignais quelquefois mon étonnement, de ce que nonobstant cette exactitude et ces précautions ces messieurs étaient, généralement parlant, restés si médiocres pour la partie du dessin, il me répondait que c'était moins leur faute que celle de leur pays où la nature se montre rarement aussi belle qu'elle l'est en Italie ; et, là-dessus, il me montrait des académies de Rubens et de Van Dyck, dessinées d'après des modèles bien proportionnés, lesquelles effectivement étaient faites d'un grand goût, sans cesser d'avoir cet air vrai que donne la parfaite imitation du naturel.

Enfin, en quoi il estimait fort les habiles maîtres de ce pays-là, c'est qu'ils ne se bornaient pas tellement à dessiner la figure humaine qu'ils laissassent là tout le reste. Il convenait bien qu'elle devait passer avant tout, mais il souffrait de voir plusieurs de nos grands maîtres dessiner si mal les parties accessoires de leurs compositions, et n'être pas honteux de dire, quand ils sortaient de la figure, que, pour le reste, ce n'était pas de leur talent.

Puisque celui de l'histoire porte sur tous les objets visibles, il ne voulait pas qu'on se pût véritablement dire peintre d'histoire, sans les savoir dessiner et peindre tous. « Pourquoi dans nos écoles, disait-il, ne pas accoutumer la « jeunesse à dessiner toute chose d'après le naturel, ainsi que l'on fait « en Flandre, paysages, animaux, fruits, fleurs dont la variété est si grande « et d'une si belle étude ? Cet exercice lui donnerait de la facilité pour tout : « elle se formerait l'œil à l'imitation générale et le rendrait plus juste. S'il « est vrai, continuait-il, que le dessin sert à tout, comme on ne peut le ré- « voquer en doute, je dis aussi que tout sert au dessin ; et, puisqu'il est si « difficile de dessiner juste quelque objet que ce soit, on ne peut devenir « habile qu'en surmontant cette difficulté, et en se rompant dans l'habi- « tude de dessiner tout. »

Je ne pousserai pas plus loin, Messieurs, les réflexions de mon maître sur le dessin : je vous les ai annoncées d'avance comme des espèces de préjugés ; mais quand même vous les regarderiez sur ce pied-là, j'espère que vous ne les jugerez pas indignes de votre attention, et que même ses erreurs, si vous lui en trouvez, vous paraîtront être les erreurs d'un grand homme.

Où il l'a été bien véritablement, Messieurs, et de votre aveu à tous, avec une haute supériorité, c'est dans la partie de la couleur, du clair-obscur, de l'effet et de l'harmonie. Les idées qu'il avait là-dessus passent toute imagination pour la beauté dont elles étaient ; elles semblaient pourtant fort claires quand il les expliquait, comme il faisait, avec beaucoup de bonté et de douceur, et l'on ne pouvait rien entendre de plus admirable. Je ne veux donc plus l'envisager que par ce seul côté. Je tâcherai de me souvenir de ce qu'il m'a dit de meilleur sur tout cela ; je ne le dirai pas si bien que lui, mais je le dirai d'aussi bon cœur et de mon mieux : voilà tout ce que je puis promettre, le reste ne dépend pas de moi.

J'avertis encore que je mêlerai souvent mes idées propres à celles de mon maître, vu la peine que j'aurai à les séparer ; il y a déjà si longtemps qu'elles font corps ensemble que cela me serait presque impossible.

D'ailleurs, quarante années d'un travail assidu n'ont guère pu manquer de me donner quelques connaissances nouvelles dont je ne veux pas être plus avare envers nos jeunes gens que de celles que je tiens d'autrui. Aimant mon talent comme je l'aime, je voudrais faire en sorte que le peu que je sais, ils le sussent aussi bien que moi ; car je ne connais rien de si bas, dans un art comme le nôtre, que d'avoir des petits secrets, et de ne pas faire pour ceux qui nous doivent succéder ce que l'on a fait pour nous.

Comme je l'ai déjà dit, je ne prétends parler en tout ceci qu'à notre jeunesse ; et, pour ôter toute équivoque là-dessus, je vous prie de trouver

bon que je lui adresse directement la parole ; c'est une leçon de professeur que je lui ferai en votre présence. Si elle vous plaît assez, Messieurs, pour vous donner envie d'en faire autant, voyez, jeunes gens, combien vous y gagnerez, et combien vous m'aurez d'obligation. Ecoutez-moi maintenant, je viens au fait.

Le coloris est une des parties la plus considérable de la peinture : c'est celle qui la caractérise, qui la distingue de la sculpture, qui en fait le charme et le brillant. Vous êtes assez avancés pour savoir tout cela. Vous savez encore que dans le coloris on regarde deux choses : la couleur locale, et le clair-obscur ; que la couleur locale n'est autre chose que celle qui est naturelle à chaque objet ; et que le clair-obscur est l'art de distribuer les clairs et les ombres avec cette intelligence qui fait qu'un tableau produit de l'effet. Mais ce n'est pas assez d'en avoir cette idée générale ; le grand point est de savoir comment il s'y faut prendre pour bien appliquer cette couleur locale, et pour acquérir cette intelligence qui la met en valeur par comparaison avec une autre. C'est là, à mon sens, l'infini de notre art et sur lequel nous avons beaucoup moins de principes que sur les autres parties ; je dis principes fondés sur le naturel, car de ceux fondés sur les ouvrages des anciens maîtres nous n'en manquons pas. Nous avons assez d'écrivains qui ont parlé là-dessus ; mais ce qu'ils ont dit est-il toujours bien solide ? ou faisons-nous bien tout ce qu'il faut, s'il est solide, pour en tirer le fruit que les bons exemples doivent produire naturellement? Voilà ma première difficulté.

Car que faites-vous? pleins de la juste admiration qu'on vous a inspirée pour les maîtres que nous regardons comme les premiers coloristes, vous vous mettez à les copier ; mais comment les copiez-vous ? purement et simplement, et presque sans aucune réflexion ; mettant du blanc, où vous voyez du blanc ; du rouge, où vous voyez du rouge, et ainsi du reste ; en sorte qu'au lieu de vous faire une juste idée de la couleur de ces maîtres, vous ne faites qu'en prendre l'échantillon. Que faudrait-il donc faire pour s'y prendre mieux? il faudrait, en copiant un beau tableau, demander à votre maître les raisons qu'a pu avoir l'auteur de ce tableau, pour colorer telle ou telle partie de telle ou telle façon ; par là vous apprendriez à connaître par raisonnement ce que vous cherchez par routine, et ce qu'elle ne peut vous donner. A chaque auteur différent que vous copieriez, il y aurait un raisonnement nouveau et de nouveaux principes qui vous entreraient dans l'esprit, et qui vous garantiraient de cette prévention qu'on prend quelquefois pour toute la vie, en se passionnant pour un auteur et en laissant là tous les autres, ce qui est presque toujours la perte d'un jeune homme qui aurait pu réussir d'ailleurs.

En y allant, comme je vous dis-là, voici ce qui arriverait encore. En copiant, par exemple, un Titien, vous seriez enchanté des beaux tons que vous y trouveriez et du beau jeu de ces tons par rapport à l'effet général, mais votre maître vous dirait : « Prenez-y garde ! n'allez pas croire que ces tons « auraient la même valeur s'ils étaient placés ailleurs ; ils appartiennent à « cette composition pour telle et telle raison ; et voilà le grand mérite de « cet auteur : le moindre déplacement que l'on ferait à cette couleur la « rendrait fausse et choquante. » La force de ce raisonnement vous frapperait, et il vous doit frapper dès à présent ; car ne sentez-vous pas que la peinture serait quelque chose de bien bornée, s'il ne fallait qu'un assortiment de teintes d'après le Titien, pour colorer aussi bien que lui.

J'aimerais fort encore que pour rendre cette étude plus facile, vous y mêlassiez l'étude d'après nature. Oui, je voudrais, dès qu'un jeune homme commence à peindre, s'il a un bon fond de dessin et connaît passablement la couleur, qu'au sortir de copier un Titien, il prît le naturel pour faire d'après un tableau dans la même intention. Cela le mènerait à chercher dans la nature les principes que ce grand maître a suivis pour la rendre si finement. Pensez-vous que celui qui parviendrait à saisir cette liaison, ne pourrait pas être regardé comme étant dans le bon chemin ? quand je dis un Titien, je dis un Paul Véronèse, un Giorgion, un Rubens, un Rembrandt, un Van Dyck, tout maître en un mot qu'on estime pour la couleur.

Vous ne sauriez croire combien vous iriez vite en prenant ce chemin-là, et combien vous auriez d'avantage sur d'autres, même à talents égaux, en peignant tout d'après nature dans cet esprit, c'est-à-dire par rapport à la couleur. Faites-en l'expérience, et je suis sûr que vous me saurez gré de l'avis. En voici un autre.

La première attention que vous devez avoir en vous servant du naturel dans cette vue, c'est de vous mettre en état de bien juger de la valeur qu'il doit avoir sur le fond que vous lui destinez dans votre tableau : cela est tout-à-fait de conséquence, et je vais tâcher de vous le prouver.

Tout objet tient toujours sa masse sur le fond où il est placé. Quand vous le peignez sur un fond privé de lumière et par conséquent d'une couleur foncée, il doit tenir la masse claire ; si c'est un fond clair, il tiendra sa masse colorée pour ne pas dire brune. Lors donc que vous voyez votre objet, en le peignant, sur un fond privé de lumière, tandis que dans votre tableau vous lui donnez un fond clair, il est inévitable que la plupart des parties doivent percer avec ce fond ; ce qui arrivera également si l'objet, que vous aurez vu dans le naturel sur un fond clair, occupe dans votre tableau un

fond privé de lumière : or, vous devez savoir que rien ne fait plus de tort que cela à l'effet d'un tableau.

Sur quoi j'ai encore à vous observer que ce n'est pas seulement la même couleur du fond qui perce avec, mais aussi toute autre couleur qui serait du même ton ; je vous en préviens, afin que vous soyez sur vos gardes et que vous ne tombiez pas dans l'un ou l'autre de ces défauts.

Le moyen de les éviter est si simple, qu'il est étonnant de le voir aussi négligé : il consiste à se régler sur le fond que l'on veut faire dans son tableau, pour étudier, d'après le naturel, l'objet qu'on y veut placer. Si vous ne savez comment cela se peut faire, c'est en mettant derrière cet objet une toile du même ton que celui qu'on se propose de donner à son fond. Je demanderais même, pour plus de justesse dans cette étude, qu'on couchât sur cette toile une même teinte, à peu près que celle du fond. Que si j'avais une figure à mettre en opposition sur un ciel bleu clair, ma toile en eût la couleur ; si sur une architecture piquée de lumière, que cette toile fût couleur de pierre ; si sur un paysage, sur un lambris, sur quelque chose de plus lourd, qu'elle fût chargée d'une couleur approchante. Je voudrais encore qu'on eût cette attention, en se mettant à travailler sur le pied d'un fond piqué de clair, de tourner toujours la toile de façon qu'elle fût frappée du jour ; comme dans les fonds sombres, il faudrait faire le contraire. Les bons maîtres de l'École flamande n'ont guère manqué à prendre toutes ces précautions-là ; ils en ont tiré cet avantage de voir sûrement ce que les couleurs font les unes contre les autres, et d'en connaître la valeur qui ne se peut savoir que par comparaison, d'autant qu'il n'y a point de règle ni de dose qui vous puisse donner une teinte de quelque espèce qu'elle soit. C'est la nature seule qui conduit de l'un à l'autre, toujours par comparaison, et jamais autrement.

Pour vous mieux inculquer ces principes, je vais me servir d'un exemple. Je suppose que vous vouliez peindre seul, sur une toile, un vase d'argent : l'idée générale qu'on se fait de la couleur d'argent est qu'elle est blanche ; mais pour rendre ce métal dans son vrai, il faut déterminer ce blanc juste qui lui est propre en particulier. Et comment déterminer cela ? Le voici : c'est en mettant auprès de votre vase d'argent plusieurs objets d'autre blanc, comme linge, papier, satin, porcelaine. Ces différents blancs vous feront évaluer le ton précis du blanc qu'il vous faut pour rendre votre vase d'argent, parce que vous connaîtrez par la comparaison que les teintes de l'un de ces objets blancs ne seront jamais celles des autres, et vous éviterez les fausses teintes que sans elles vous courez risque d'employer toujours. Ce point d'intelligence est un de ceux que les peintres flamands ont fait valoir avec le plus de succès, et qui a de tout temps

donné à leurs ouvrages cette justesse de ton que nous y admirons avec tant de plaisir.

Je ne me serais pas tant étendu sur cette doctrine des oppositions, sans le besoin que j'ai reconnu que vous avez de la savoir, par ce que je vous vois faire tous les jours à l'académie. Ceux d'entre vous qui ont de la facilité et qui ont fait leur figure plutôt qu'un autre, parce qu'ils la font à demi, par cœur, emploient le temps qu'ils ont de reste à y faire des fonds; mais comment les font-ils? est-ce en prenant garde à celui qui se présente derrière le modèle? Point du tout : c'est en mettant du clair et du brun par pur caprice. Les oppositions qu'ils forment ainsi au hasard sont presque toujours faites à contre-sens; elles ôtent le véritable ton à leur figure, elles la font percer en vingt endroits. Si vous suiviez la voie qui vous est ouverte par le fond que vous voyez derrière le modèle, le vôtre serait raisonnable et raisonné tout naturellement. Vous placeriez dessus tant d'objets que vous voudriez, sans gâter en rien l'effet de votre objet principal qui est votre figure. Au contraire, vous lui donneriez des soutiens agréables et convenables, et vous apprendriez à composer sur des principes sûrs, pris dans le vrai et dans les effets de la nature bien vus et bien compris, hors desquels tout n'est qu'erreur et que vision.

Tout ce que je vous ai dit là sur les oppositions ne peut, je le sais bien, avoir rapport qu'à un objet unique : or, comme dans presque tous les tableaux il y en entre plusieurs et quelquefois un grand nombre, vous m'allez dire peut-être que dans ce cas le moyen que je vous propose n'est plus praticable. Il est vrai que je vois souvent agir sur ce pied-là; mais est-ce à dire pour cela qu'on fait bien! L'on peint son objet sur un fond qui est encore inconnu, parce qu'on n'a pas encore bien pris son parti sur le détail de ses oppositions; cela se voit de reste pour celui qui a des yeux. Car si l'on était bien décidé sur le fond, il est sûr que l'objet serait peint tout autrement qu'il ne l'est. Que faudrait-il donc faire en pareil cas? Il faudrait joindre, autant qu'il est possible, les objets que l'on veut peindre, et si l'on pouvait les rassembler tous, l'effet en serait admirable, et la comparaison des couleurs deviendrait si sensible, qu'ayant une fois posé la première couleur, les autres viendraient se placer comme d'elles-mêmes et pour ainsi dire forcément.

Et n'allez pas croire, s'il vous plaît, que ces principes et ces façons de faire peuvent avoir leur bon pour les tableaux flamands, et n'être pas si propre pour notre goût français et surtout pour nos tableaux d'histoire. Il n'y a point de goût premièrement qui ne doive être puisé dans la nature, et vous devez concevoir que le peintre d'histoire le plus parfait est celui qui la consulte et la représente le mieux dans toutes ses parties. La vérité

de la couleur ne se peut apprendre qu'en peignant tout, d'après le naturel. Les peintres qui n'ont pas voulu se donner cette peine sont souvent tombés dans le faux; car ces effets justes et qui sont si piquants, ne dépendent point de l'imagination : il les faut voir, et encore avec un œil bien exercé, pour les rendre dans toute leur vérité. C'est cette fidèle imitation de chaque objet bien vu dans sa place, qui seule fait ces peintres séduisants et qui sont si vrais et si rares. Accoutumez-vous donc de bonne heure à vous familiariser avec l'étude d'après la nature : elle vous offrira des secours et vous donnera des connaissances que vous ne trouverez jamais qu'en elle.

Je ne borne pas cette étude à la seule figure humaine : je demande que vous l'étendiez à tout. Comment pourriez-vous espérer sans cela de parvenir à ces comparaisons exactes d'une couleur considérée à l'égard d'une autre, qui seule peut vous faire ce que l'on appelle un bon peintre. Serait-ce en vous livrant à une pratique de par préjugé qui ne vous fait voir la nature que par les lunettes d'autrui? Mais vous sentez bien que cela vous arrête tout court au milieu de votre route, et fait que votre génie ne vous est bon à rien. Les principes sont faits pour vous mettre vis-à-vis la nature et vous la faire voir habilement. La nature bien vue, bien étudiée vous peut seule donner ces lumières originales qui distinguent l'homme supérieur d'avec l'homme commun. Je dis bien vue, car si vous ne la voyez sans cesse avec ces yeux de comparaison que je vous demande, il n'y a rien de fait. Vous comprenez bien que ce ne serait pas la voir comme il faut, que de la soumettre à un goût particulier que vous auriez pris à un coloris de manière qui ne ferait que vous la déguiser à vous-même, de façon que ce que vous feriez d'après paraîtrait être fait de pratique. Non, il faut qu'il n'entre pas un objet dans votre tableau soit principal, soit accessoire, que vous n'ayez étudié dans cet esprit de lui donner la couleur juste qu'il doit avoir par lui-même, et que le ton de cette couleur soit réglé par les objets dont il est environné. Si vous ne prenez pas ce parti, comptez que vous ne viendrez jamais à bout de faire des tableaux qu'on estimera pour la couleur. Ce serait bien pis encore si vous preniez celui de faire exécuter vos accessoires par des mains étrangères; ce secours est d'un danger infini : il vous éloigne de cette étude de comparaison que vous ne pouvez trop cultiver; il jette un faux dans votre ouvrage qui frappe également, soit que le maître que vous avez choisi pour faire vos remplissages se trouve habile ou qu'il ne le soit pas; car quelque habile qu'il soit, il ne voit pas la nature comme vous la voyez, et ne la voit pas même comme il aurait dû la voir, c'est-à-dire par comparaison d'un objet à un autre. Il trouve le vôtre tout fait; ce qu'il met à côté devient une affaire de pratique : il fait pour le mieux, mais pas si bien que s'il avait vu les deux objets ensemble dans le naturel. L'âme de cette intelligence

qui doit partir d'un même point n'est point dans tout cela. Si celui que vous aurez choisi pour vous aider est plus faible que vous du côté des principes, voyez à quoi vous vous exposez et de combien d'erreurs il bigarrera votre tableau. Pour éviter cet inconvénient il faut de bonne heure vous exercer, comme vous venez d'entendre que le souhaitait M. de Largillière mon maître, à faire un peu de tout, mais sous les yeux du vôtre, afin de le faire avec principes. Il n'est point d'objet, si léger qu'il puisse être, qui, étudié de cette façon, ne vous fit un bien infini.

Je me souviens là dessus d'un fait qui m'arriva avec cet homme charmant, l'exemple des maîtres comme des honnêtes gens. Vous ne serez pas fâchés peut-être que je vous en fasse part.

Il me dit un matin qu'il fallait quelquefois peindre des fleurs; j'en fus chercher aussitôt et je crus faire merveilles que d'en apporter de toutes les couleurs. Quand il les vit, il me dit : « C'est pour vous former toujours dans « la couleur que je vous ai proposé cette étude-là ; mais croyez-vous que « le choix que vous venez de faire soit bien propre pour remplir cet objet? « Allez, continua-t-il, chercher un paquet de fleurs qui soient toutes blan- « ches. » J'obéis sur-le-champ. Lorsque je les eus posées devant moi, il vint se mettre à ma place, il les apposa sur un fond clair, et commença par me faire remarquer que du côté de l'ombre elles étaient très brunes sur ce fond, et que du côté du jour elles se détachaient dessus en demi-teintes pour la plus grande partie assez claires. Ensuite il approcha du clair de ces fleurs qui était très blanc, le blanc de ma palette qu'il me fit connaître être encore plus blanc ; il me fit voir en même temps que dans cette touffe de fleurs blanches, les claires qui demandaient à être touchés d'un blanc pur, n'étaient pas en grande quantité par comparaison aux endroits qui étaient en demi-teintes, et que même il y avait très peu de ces premières ; il me fit concevoir que c'était cela qui formait la rondeur du bouquet, et que c'était sur ce principe que roulait celle de tout autre objet auquel on veut donner cette apparence de relief, c'est-à-dire qu'on ne produit cet effet que par de larges demi-teintes et jamais en étendant les premiers clairs. Après cela, il me fit sentir les touches de brun très fortes qu'on voyait dans le centre de l'ombre et les endroits où elles se trouvent privées de reflets. « Peu de nos peintres, me dit-il, ont osé rendre l'effet que vous voyez là, « quoique la nature le leur montre à chaque instant. Souvenez-vous, « ajouta-t-il, que c'est une des grandes clefs de la magie du clair-obscur ; « souvenez-vous encore de prendre toujours vos avantages du côté des « ombres pour n'être pas obligé de vous noyer dans les clairs, de les éten- « dre ni de les charger de couleur pour faire briller votre objet ; et posez « enfin, comme une règle générale, que tout ce que vous pouvez faire par

« cet artifice, il ne faut jamais chercher à le faire par l'épaisseur de la cou-
« leur, parce qu'étant appliquée sur une superficie plate, elle ne saurait
« aider à votre effet et ne peut que lui faire tort, excepté dans certains cas
« qui sont fort rares. »

M'ayant ainsi endoctriné sur tout ce que j'avais à faire, il me fit mettre sur la table où était mon bouquet, deux ou trois autres objets blancs pour me servir de règle pour la justesse de la couleur, et me laissa. A l'instant même je me mis à exécuter de mon mieux ses instructions dont j'avais la tête toute remplie, et qui, je vous l'avoue, me transportaient. Je fus surpris moi-même, après avoir achevé mon tableau, de voir l'effet qu'il faisait : toutes mes fleurs paraissaient très blanches, quoique le blanc pur y fut employé en peu d'endroit, et qu'elles fussent, pour la plupart, rendues par de grandes et larges demi-teintes. Mon bouquet, dans tout son pourtour, tenait sa masse colorée sur son fond, pour ne pas dire brune, et les coups de vigueur dont je l'avais tappé dans les ombres lui donnaient une force étonnante. Par ce récit vous pouvez voir la vérité de ce que je viens de vous dire, qu'il n'est point de si petit objet dans la nature dont nous ne puissions tirer de grandes lumières en l'étudiant avec soin et selon les vrais principes : car je suis sûr que vous ne manquerez pas d'admirer la belle et magnifique leçon que je reçus là, et à propos de quoi ? A propos d'un simple bouquet de fleurs. Vous trouverez toujours dans vos maîtres les mêmes ressources, toutes les fois que vous voudrez bien les chercher. Il y a une certaine volonté de savoir et de bien faire que vous n'avez qu'à leur montrer pour avoir leur cœur et toutes les richesses de leur savoir. Cette bonne volonté, quand nous la trouvons en vous, nous comble de joie, et nous console de toutes les peines que vous nous donnez ; n'est-il pas bien triste que nous la rencontrions si peu !

Outre ces principes d'opposition et de comparaison dont je vous ai parlé, et qui ne peuvent s'appliquer qu'à un petit nombre d'objets que dans le naturel on peut voir ensemble, et sur le même plan, nous avons encore à examiner les règles qu'on peut observer pour mettre en opposition, et pour comparer, par rapport à la couleur et à d'autres détails, les objets qu'on place sur des plans différents. Mon maître pensait qu'il y avait encore sur ce point des pratiques bien erronnées.

La première, qu'il regardait comme telle, était l'usage où étaient plusieurs maîtres de son temps d'arrêter leur composition, sans trop s'embarrasser de fixer avec un certain détail la distribution de leur lumière ; cela faisait qu'ils cherchaient ensuite leurs oppositions comme à tâtons en portant leurs sujets sur leurs toiles, c'est-à-dire qu'ils plaçaient leurs objets à mesure et sur un fond qui leur était encore inconnu. Tout au plus ils

avaient pris leur parti sur les masses générales, se réservant de se décider en travaillant sur les oppositions particulières. Une grande masse brune sur le devant pour servir de repoussoir ; une masse claire sur le deuxième plan ; un fond grisâtre sur le troisième faisaient l'affaire : le reste, encore une fois, s'arrangeait après.

« Quoique la lumière, disait-il, ne marche qu'après le trait ou le dessin, « il est impossible de bien composer sans avoir prévu l'effet qu'elle doit « faire sur chaque figure ou autre objet qu'on trace et dispose en compo- « sant, et sans avoir retourné dans son idée ces figures ou objets, ou les « avoir considérés dans la nature, pour savoir ceux ou celles qui doivent « recevoir la lumière ou qui en doivent être privés. Quand on s'accoutume « à bien observer la nature dans cet esprit, notre imagination se meuble « de mille et mille effets qu'on ne devinerait jamais et qui se présentent à « nous au besoin. Nous les mettons en œuvre en composant ; bien entendu « que nous devons les épurer après par une étude plus particulière faite « dessus le naturel. Ceux qui se contentent de suivre cette routine triviale « dont je viens de parler, donnent dans le faux à chaque pas, ou s'ils n'y « donnent pas, c'est par pur hazard et autant que cette routine qu'ils sui- « vent en aveugles ne s'éloigne pas des vrais principes.

« Par exemple rien n'est plus faux, continua-t-il, que cette masse noire « dont ils chargent l'un après l'autre le devant de leurs compositions, parce « qu'il n'y a rien de plus contraire à l'effet de la nature. Jamais elle ne « vous offre rien de noir que ce qui est, non seulement privé de la lumière « en général, mais ce qui est assez enfoncé pour être absolument privé de « reflets. Ainsi quand une fois les sectateurs de ce repoussoir ont déter- « miné cette masse noire pour faire valoir le reste de leur besogne, ils com- « mencent par renoncer à cette vérité de la nature, et font toute cette masse « de la même couleur, chaires, draperies, terrasses, bref tout ce qui s'y « rencontre. Ensuite ils peignent leurs figures du deuxième plan éclairées « à l'ordinaire, en sorte que celles-ci sont, à l'égard de celle du premier « plan, comme si l'on voyait une troupe d'Européens placée à côté d'une « troupe de Maures ou d'Indiens. Or ces figures-ci ne peuvent être suppo- « sées toutes deux dans l'ombre que par le moyen de quelques corps so- « lides qui les privent de la clarté du grand jour, et cette privation, comme « on le voit tous les jours dans la nature, ne leur fait jamais perdre leur « propre couleur. Il n'y a que dans les côtés où les reflets ne peuvent aller « que les couleurs se confondent, et qu'il est permis de pousser ces bruns « autant qu'on le veut ou qu'il est nécessaire pour l'effet général de la « machine. »

Ce que M. de Largillière avait encore plus de peine à comprendre c'était

de voir des peintres d'une réputation établie qui se servaient de ces repoussoirs dans des sujets de grande composition dont la scène se passait en pleine campagne. Là, ces grandes masses ombrées ne peuvent cependant l'être que par un nuage; tous les jours la nature nous offre cet effet, surtout au printemps ou pendant l'automne. Qui de nous ne se souvient pas combien il est éloigné de ce noir outré et égal; combien dans ces masses privées de lumière les couleurs locales conservent leurs nuances et leurs variétés; et combien avec cela ces masses se détachent de celles qui sont éclairées par le grand jour, sans nous montrer rien qui nous oblige à les barbouiller et à les noircir comme font ceux qui employent le repoussoir.

Ce n'est pas que je veuille dire qu'il ne puisse l'être quelquefois, et fort à propos, parce que le fond en est dans la nature, ainsi que celui des autres effets, mais il faudrait en l'employant la consulter exactement: elle apprendrait à celui qui ne les aurait jamais employé que par routine, et d'un même noir d'un bout à l'autre, que partout où se trouvent les grands bruns, certainement se trouvent aussi les grands clairs, et que tout le reste se dégrade, mais avec des masses variées de couleurs. Cet observateur n'aurait qu'à voir comment les bons peintres flamands s'y sont pris pour trouver des repoussoirs; il connaîtrait bientôt que ce n'est qu'en puisant dans cette source que j'indique ici, et qui donnera à ceux qui y auront recours cette vérité et cette variété dont nous ne sommes peut-être pas assez jaloux.

Ceux qui ne connaissent que ces repoussoirs tout noirs qu'on place sur les plans de devant, seraient bien étonnés, sans doute, si on leur proposait d'employer les plus grandes forces en brun sur le deuxième plan; c'est pourtant un effet qu'ils vérifieraient souvent, s'ils s'habituaient un peu à lire dans la nature, et qui, pour avancer ou éloigner les objets, leur fournirait des ressources infinies. Et comment? Par les effets de la lumière qui donneront aux plans une gradation bien plus étendue qu'on n'en peut donner à ses plans qui sont comme entassés les uns sur les autres. En sorte que tel qui, dans ces plans par échelons, ne saurait où mettre le nombre de figures qn'il voudrait faire entrer dans sa composition, trouverait ici avoir de la place de reste.

J'ai vu nombre de fois dans la nature le grand effet que produit la masse brune placée sur le second plan. Je me souviens, entre autre, d'un grand bâtiment qui était en opposition sur une futaie; comme le tout était éclairé un peu par derrière, la masse de cette espèce de forêt était très brune, et le bâtiment, qui était aussi privé de lumière, se détachait dessus en reflet. Tout ce qui était sur le devant ne tenait en aucune façon de cette masse brune, et les groupes qui étaient à portée de recevoir la lumière étaient d'un brillant admirable.

Dans l'exemple dont il s'agit ici, c'est un principe capital que, lorsque cette force en brun est établie sur le second plan, tout ce qui se trouve sur le devant est clair et vague. Quand même les objets établis sur le devant seraient supposés privés de lumière, ils ne doivent participer en rien des forces qui se trouvent sur le deuxième plan, et doivent tous, privés qu'ils seraient de lumière, faire masse dessus en reflets et d'un ton subordonné; ce qui n'exclue point cependant l'emploi de certaines touches vigoureuses, parce que ne faisant point masse elles ne perceront jamais avec le fonds. L'intelligence des masses est écrite dans toute la nature; suivez-là avec attention, elle ne manquera en aucun temps à vous les montrer toutes déterminées : c'est l'étude du monde la plus agréable et qui vous ferait le plus de bien.

Oui, je voudrais, quand vous auriez à faire un tableau dont la scène serait en pleine campagne, que vous vous y transportassiez avec deux ou trois amis bien unis par l'amour du travail; qu'après avoir trouvé un aspect ou un effet à peu près convenable à votre sujet, vous vous missiez à en faire quelques bonnes études, tant par rapport à la forme et à la lumière que même pour la couleur; qu'ayant bien arrêté vos plans, vous missiez dessus quelques figures dans les endroits où vous auriez dessein de les placer dans votre composition pour voir l'effet qu'elles y feraient et par leur couleur et par leur grandeur. Deux d'entre vous, ou quelques uns pris sur les lieux, peuvent remplir cet objet, parce que vingt figures ou une c'est le même principe. J'espère que vous sentez que moyennant ces précautions vous ferez des choses au dessus de ce que l'on fait communément, et que vous acquerrez un fonds de principes et d'intelligence qu'on ne peut espérer de trouver dans le simple raisonnement. Sentez encore combien il vous est aisé de faire cette provision de savoir par les facilités que vous offre la nature, qui vous tend partout les bras; car elle ne vous est pas moins secourable dans les sujets que vous avez à traiter sur un fond d'architecture, dans ceux dont l'action principale se doit passer dans un temple, dans un palais ou tout auprès. Elle ne vous présente pas, à la vérité, ces édifices tout juste comme il vous les faut; mais elle vous offre des moyens pour les suppléer qui sont les plus simples du monde.

Par exemple, la scène de votre tableau suppose-t-elle le dedans d'un temple? Entrez dans une église ancienne ou moderne, vieille ou neuve, suivant que l'exigera votre sujet; examinez bien l'effet qu'y produiront les les personnes que vous y trouverez; si elles font masses colorées contre l'architecture, ou quel autre effet elles y feront; quel est celui qu'elles feront par rapport au sol ou au pavé de l'église, suivant qu'il se trouvera éclairé par les lumières qui entrent par les croisées. Faites bien attention à

la lueur qui environne ces points de lumière ; à la façon dont la lumière se dégrade aux ombres de l'architecture par rapport à celles des figures ; à ce que les différentes couleurs des habillements font les unes contre les autres : vous verrez presque toujours toutes vos figures colorées contre les masses de l'architecture ; elles se détacheront dessus le pavé en brun, et auront sans équivoque l'air d'être debout sur leur plan, et vous ne tomberez pas dans le défaut assez commun de les faire paraître couchées par leur lumière. La nature vous fera voir qu'il est faux que jamais des pieds bien éclairés se puissent trouver sur un pavé ou une terrassse fort brune; quand même ils poseraient sur une étoffe noire, elle fera masse claire avec eux, et ils n'en seraient détachés que par leur propre couleur; mais avec cet accord que donne la lumière qui, frappant sur ces pieds, frapperait également sur l'endroit où ils seraient posés.

Ce dernier principe fait encore bien le procès à ceux de nos jeunes peintres qui cherchent à jeter de la poudre aux yeux par des effets de lumière hasardés quoique impossible. Nous pouvons, je crois, mettre de ce nombre ceux qui dans une simple demi-figure, pour faire valoir un bout de tête et faire briller un coup de clair sur le front et sur le menton, couvrent tout le reste de leur tableau d'un noir général. Rembrandt, quand il donnait dans ces sortes d'effets, employait un art infini pour les autoriser à peu près, ou du moins en rachetait l'abus par de grandes beautés. Ceux qui les tentent sans avoir un certain fonds de ces principes donnent dans un faux insoutenable ; ils tirent leur tête en avant par la lumière, et par leur grand noir ils enfoncent les épaules et le reste du corps au dedans et à une distance prodigieuse. Si le jour donne sur la tête en plein, il est difficile de présumer que le buste puisse être dans l'ombre ; mais en le supposant même privé de lumière, il ne saurait être d'un noir si outré : il doit nécessairement être reflété, sinon il doit faire masse claire avec la tête, sauf à se ménager par les couleurs locales les oppositions au moyen desquelles on la veut faire briller. Il n'y a que ces deux moyens pour la faire tenir ensemble avec le corps.

Lorsque j'ai dit que vos figures tiendront presque toujours leurs masses colorées contre vos fonds d'architecture, c'est en raisonnant sur le pied de la pratique ordinaire, selon laquelle, comme vous savez, tout fond d'architecture est peint de couleur de pierres neuves, fût-il composé de fabriques à demi dégradées et de ruines. Si vous voulez avoir des figures qui soient opposées en clair sur leur fond, il faut aller voir de ces vieilles architectures brunes, verdâtres, ou bleuâtres ; elles vous guideront pour cette intelligence tout comme feront les neuves pour l'intelligence opposée. Les clairs de vos figures, soit ceux des chairs, soit ceux des draperies, se

détacheront par leur couleur, et les ombres par leur force. Quand une fois vous aurez donné au tout un bon ton de couleur tenant bien sa masse, vous la travaillerez comme vous voudrez, et pourvu que vous n'y fassiez pas de petites parties, votre effet est sûr.

Ainsi que je viens de vous l'insinuer, ces principes vont à tout, et si vous voulez bien être un peu soigneux à les appliquer, vous y trouverez partout votre compte. Si vous étudiez un fond de paysage, faites la même chose que je vous dis là pour le fond de l'architecture. Considérez d'après le naturel l'effet que vos figures feront contre les arbres et contre les lointains; vous y verrez des couleurs que l'on ne peut rendre par souvenir, parce que la lumière qui donne le ton vrai à tous les plans en général, le donne à tous les objets en particulier.

En vous faisant une règle de cette conduite vous éviterez bien des fautes où la simple pratique jette souvent. Par exemple, j'ai remarqué dans bien des tableaux de bons maîtres des objets éclairés contre un ciel clair, quoique rien n'indiquât que ces objets fussent éclairés par un coup de soleil. Si ces maîtres avaient consulté la nature, elle leur aurait fait voir que cet effet est tout-à-fait contraire à ceux qu'elle produit; elle leur aurait montré que tout objet, fût-il blanc, tient sa masse colorée contre le ciel, pour ne pas dire brune, quand il n'est pas éclairé du soleil, et que ce n'est que quand il l'est que les coups de lumière sont clairs contre le ciel, et d'un clair toujours coloré. Les ombres que porte cet objet deviennent en même temps plus vaporeuses, à mesure qu'il est plus élevé, et plus fortes à mesure qu'il est plus proche de la terre,

Dans les objets qui ne sont éclairés que du jour naturel, c'est-à-dire sans effet du soleil, comme, pas exemple, dans une figure debout, le haut est toujours plus fort dans ses ombres que ne l'est la partie d'en bas, parce que celle-ci est à portée de recevoir les reflets du pavé et du terrain, dont l'effet diminue à mesure qu'il s'éloigne de sa cause, et fait place à des masses qui montent en brunissant toujours. Souvenez-vous bien de ce dernier point d'intelligence, car il est d'un usage universel; en le suivant, votre figure paraîtra être réellement debout; en la négligeant, elle aura l'air de tomber à la renverser. Ce défaut est bien plus commun qu'on ne croit, et même assez peu aperçu. Adressez-vous souvent à la nature, vous ne tomberez jamais dans ces inconvénients.

C'est encore l'exacte contemplation de la nature qui vous apprendra de ne point faire porter à vos figures, soit sur le terrain soit sur quelque autre corps, de grandes ombres de même longueur et toujours aussi brunes sur leur fin qu'à leur commencement; car, pour la longueur des ombres, vous sentez qu'elle se doit régler selon le point d'où l'on fait partir la lumière.

Si le jour vient du haut, l'ombre doit être courte ; si la lumière est basse, l'ombre doit être allongée ; c'est une attention qu'il faut avoir plus particulièrement dans les sujets dont la scène est en plein air et qui indique déterminément certaines parties du jour. La lumière du midi se doit caractériser par les ombres courtes, celle du matin et du soir par les ombres longues ; et quant au ton trop égal que plusieurs leur donnent d'un bout à l'autre, vous verrez dans la nature qu'elles ne sont très fortes que contre ce qui est posé à terre ; qu'immédiatement après, elles commencent à se dégrader, ce qu'elles continuent de faire insensiblement et jusqu'au bout, à cause de la lueur qui règne partout où il fait jour : principe qui a lieu à l'égard de tous les corps qui portent des ombres, avec cette distinction cependant, que cette dégradation est beaucoup moins marquée dans les ombres des objets qui sont éclairés par le soleil.

Toutes ces choses, encore une fois, veulent être vues dans la nature pour être rendues avec cette justesse que l'on aime tant à trouver dans un bon ouvrage ; elles ne peuvent être suppléés par la pratique, quelque rompu qu'on y soit, que fort imparfaitement. Vous le voyez dans certains paysages qu'on reconnaît aisément avoir été faits d'après nature, mais où les figures sont comme postiches parce que le peintre les y a ajoutées dans son cabinet. Si, en peignant ses terrasses, il avait eu l'attention de les placer et de les voir dessus, il leur aurait donné leur ton juste, et à leurs ombres la force et la couleur marquées par la nature. On a beau faire, je ne cesserai de le répéter, la réminiscence ne donne jamais ces vérités exactes qui font la perfection de l'art. On ne la peut attendre que d'un examen continuel de la nature ; si l'on voulait bien s'attacher à l'épier soigneusement dans tous ses effets l'on ferait des choses surprenantes et d'une vérité à tromper.

Je ne finirai pas sans dire un mot d'une autre pratique que M. de Largillière regardait comme très défectueuse : c'est celle que plusieurs maîtres de son temps suivaient pour voir à mettre ensemble des objets qui, dans leurs tableaux, devaient occuper différents plans et faire opposition les uns contre les autres. Ce qu'il trouvait à redire dans la façon de faire de ces maîtres, était, qu'en leur voyant prendre le modèle pour peindre d'après les figures qu'ils voulaient mettre, soit sur le premier plan ou sur le second ou même sur le troisième, ils le posaient toujours devant eux à la même distance.

Le premier inconvénient qui en arrivait, était qu'ils voyaient toujours leurs modèles éclairés du même ton ; mais ils remédiaient à cela en les colorant par estime suivant l'idée qu'ils avaient de la dégradation qu'ils voulaient donner à leur tableau, ou pour mieux dire ils croyaient y remédier, car il est aisé de concevoir que cette estime n'était pas toujours assez juste

pour n'être pas quelquefois sujette à mécompte. Quand cela arrivait, et qu'une figure placée dans l'éloignement se trouvait trop ardente de coloris ou trop grise, suivant le préjugé où l'on était, l'on disait de sang-froid: je vais éteindre un peu où je vais réveiller un peu cette figure; et comme c'était ordinairement par le premier de ces deux défauts qu'elle péchait pour avoir été vue de trop près, on se mettait à la salir par quelques teintes grisâtres dont on la glaçait: cela fait, on était content de soi et l'on se persuadait l'avoir mise dans son vrai ton; mais ceux dont les yeux étaient accoutumés à comparer la couleur des objets par rapport à leurs distances et à chercher cette couleur dans la nature, étaient fort loin d'en juger de même. Ils ne se souvenaient point d'avoir vu dans la nature de ces mêmes couleurs grises ou violettes, qu'ils voyaient employer ainsi pour enfoncer les objets du tableau. Ils se rappelaient au contraire ces couleurs fuyantes, si douces, si agréables, si participantes de l'air; couleurs qui ne se peuvent décrire et qu'on ne peut bien apprendre à connaître que par cette étude de comparaison à laquelle vous voyez que mon sujet me ramène toujours. Et comment faire cette étude dans le cas dont il s'agit ici? C'est en posant deux modèles à une distance convenable pour évaluer au juste la véritable couleur de l'un et de l'autre, et en vous accoutumant à voir les autres objets de la nature dans le même esprit. Voilà le grand secret de cette perspective aérienne qui n'est pas moins essentielle pour la perfection de notre art que ne l'est la perspective qui ne regarde que le trait.

Le second inconvénient qui naît de cette pratique est que cette manière de voir le modèle à distance pareille, à quelque place que soit destiné la figure qu'on peint d'après, donne lieu à un travail trop égal et trop prononcé partout. L'éloignement des objets en efface à nos yeux tous les petits détails, et cet effet ne les caractérise guère moins que l'affaiblissement de la couleur. Or, en imitant le naturel le nez dessus, il n'est presque pas possible de lui donner cet air vague et flou que lui donne le volume d'air qui est entre nous et lui, quand nous le voyons de loin. C'est donc encore une raison qui fait que pour le bien voir en ce cas, il faut le voir à une distance convenable.

Que de choses n'y aurait-il pas à dire encore sur cette matière, si l'on voulait la suivre dans toutes ses parties? Mais il est temps que je m'arrête, je crains même que je n'aie que trop abusé déjà de la patience de cette illustre compagnie, en parlant devant elle si longuement de choses qu'elle sait mieux que moi; mais je compte sur ses bontés, elle m'en a donné des marques si touchantes, que je me regarderais comme un ingrat, si je pensais autrement. Je suis sûr avec cela qu'elle prendra en bonne part ce que mon amour pour l'avancement de nos jeunes gens m'a fait faire ici: elle ne les aime pas moins que moi, elle les regarde comme ses plus chères

espérances, et les objets de ses plus tendres soins. Elle ne leur demande, avec moi, pour tout retour, que la docilité et l'application nécessaire pour en faire des hommes d'un mérite distingué, dignes des grâces que notre auguste protecteur répand sur eux avec tant d'abondance.

Jeunesse, qui m'écoutez, donnez-nous la satisfaction de nous prouver votre parfaite reconnaissance par vos succès.

## RÉPONSE DE M. COYPEL,

### DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE.

MONSIEUR,

L'ouvrage que vous venez de nous communiquer fait connaître en vous trois choses également estimables et très difficiles à rencontrer même séparément. Nous sommes frappés de la solidité de vos principes; nous ne pouvons assez louer la générosité avec laquelle vous nous faites part de vos plus profondes méditations, et vous nous avez attendris par ce sentiment de reconnaissance si digne et si rare qui vous porte à renvoyer à votre illustre maître, tout l'honneur que dans ce moment vous devez au moins partager avec lui.

Pour profiter, Monsieur, comme vous avez fait, des leçons de cet excellent homme, il ne suffisait pas de la docilité avec laquelle vous les écoutiez; il fallait, pour en connaître tout le prix, ce goût et cette conception vive et facile que le ciel n'accorde pas à tous; il fallait enfin être né pour devenir un jour ce que vous êtes.

Je le dis encore, Monsieur, votre dissertation est à la fois l'ouvrage d'un peintre consommé dans son art; d'un académicien zélé, et, qui plus est encore, d'un galant homme. Non seulement elle instruit nos élèves des moyens qu'ils doivent employer pour mériter de nous succéder un jour; mais aussi de ce qu'ils auront à faire s'ils veulent reconnaître les soins que nous prenons pour leur avancement.

Je plaindrais celui d'entre eux qui vous aurait écouté, sans être échauffé

du désir de mettre en pratique ce que vous venez de dire sur notre art; et je le mépriserais, si, vous ayant entendu parler du célèbre M. de Largillière, il ne sentait pas à quel point nous nous honorons nous-mêmes en publiant ce que nous devons à ceux qui nous ont formés.

Nous espérons, Monsieur, que vous ne vous en tiendrez pas là, et que vous voudrez bien mettre en ordre d'autres idées qui sont éparses dans votre portefeuille. Vous n'avez plus à vous défendre sur le peu d'habitude où vous êtes de coucher vos idées par écrit; vous venez de nous prouver que Despréaux a eu grande raison de dire dans son art poétique:

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.

## EXTRAIT DES REGISTRES DE L'ACADÉMIE.

Aujourd'hui, samedi 7 juin, l'Académie s'étant assemblée pour les conférences, M. Oudry, professeur, les a ouvertes par la lecture d'une dissertation sur la manière d'étudier la couleur, en comparant les objets les uns avec les autres.

Cet ouvrage, qui renferme d'excellents principes sur la partie du coloris et sur celle de l'intelligence des masses, a été goûté unanimement par la compagnie, qui en a remercié l'auteur, par un discours que M. Coypel lui a adressé, lequel sera couché sur le registre, à la suite de la présente délibération.

# BULLETIN CHRONIQUE.

## Ventes publiques.

La saison des ventes s'est passée sans transactions fort importantes. Ce n'est que tout-à-fait sur la fin qu'a eu lieu à Paris la vente de la première partie de la collection d'estampes de M. Debois, si remarquable par le nombre des épreuves rares et importantes qu'elle contient, et à Londres les ventes des cabinets W. Seguier et Hartman, dont le manque d'espace nous force encore à ajourner le compte rendu à notre prochaine livraison : cette dernière contenait une suite précieuse de tableaux hollandais du plus beau choix et du plus grand prix.

Les héritiers du baron Roger continuent à lancer de temps en temps, presque incognito ou sans catalogue, de petites parties de la belle collection que cet amateur avait réunie. Ils en sont je crois à la huit ou dixième vente ; bientôt il n'en sera plus parlé.

MM. Leroy et Heris de Bruxelles ont renouvelé avec moins de succès encore que l'année dernière leur vente de tableaux, *provenant des collections les plus célèbres.* Les amateurs continuent à être de la plus grande froideur pour ces opérations purement commerciales, et quelle que soit la provenance des tableaux mis en vente, ils éprouvent toujours une baisse notable lorsqu'ils ne sont pas soutenus ou rachetés par les propriétaires, ce qui arrive le plus souvent. La vente de cette année présentait cependant quelques tableaux intéressants : un grand intérieur de cuisine de David Tenier., d'une exécution vigoureuse, s'est vendu 9,750 fr., il avait été adjugé à 15,000 fr. à la vente Lebrun en 1812. *Le château de Teniers* ; tableau gravé par Lebas, un peu dur de couleur, s'est vendu 6,800 fr. (Sur toile, haut. 84 cent., larg. 1 m. 30 cent.) *Un intérieur de corps de garde*, du même artiste. (Sur cuivre, haut. 40 cent., larg. 47 cent. ;) s'est vendu 5,925 fr. Ce tableau était du genre de

ceux où l'artiste s'est plu à amonceler sur les premiers plans une foule d'armes de guerre, drapeaux, cuirasses, tambours, etc., et dans lesquels on a de la peine à distinguer la touche de Teniers le père, de celle du fils. Un très bel *Intérieur de forêt* de RUYSDAEL, d'une composition choisie et peu commune, s'est vendu 4,055 fr. Jean et André BOTH, *un paysage : site d'Italie*, vendu 2,790 fr. (Bois, haut. 35 cent., larg. 49 cent. HACKERT, un *paysage*, vendu 2,095 fr. (Sur toile, haut. 60 cent., larg. 80 cent.). Albert CUYP, *Halte de cavaliers*; tableau qui avait subi quelques restaurations, vendu 4,830 fr. (Sur bois, haut. 77 cent., larg. 81 cent.)

Les froides compositions de M. Eug. WERBOECKHOVEN, si recherchées des Belges, n'obtiennent qu'un médiocre succès dans nos ventes: un paysage de M. KOEKKOECK (prononcez *Coucouk.*), autre peintre Belge qui a été remarqué à l'une des dernières expositions, s'est vendu 2,830 fr. Deux tableaux provenant de la vente de M. Perregaux: *le Maréchal ferrant* de Paul POTTER, et un *Intérieur de cabaret* de D. TENIERS (N° 35 du catal.) n'ont pas été vendus.

Une petite collection dont la vente a été accueillie avec assez de faveur est celle d'un amateur, M. Martini, elle se composait de 37 tableaux de petite dimension, tous de maîtres flamands et hollandais. Le choix n'en était pas fort distingué, quelques uns, entre autres le n° 24, attribué à Jean Steen, étaient fort endommagés; ils n'ont pas laissé de se vendre, relativement, un prix fort élevé.

Un petit tableau de Ph. Wouvermans, la perle de la collection, s'est vendu 9,500 francs. Il est allé enrichir un cabinet qui sera bientôt le plus riche connu en ce genre, celui de M. le marquis d'Harfort. Le portrait d'un banquier hollandais, de Slingelandt, d'une nature assez disgracieuse, a été payé 4,100 fr.: ce maître est rare. Mais comme collection d'amateur nous donnerons tous les prix de cette vente,

| Numéros du catal. | Prix d'adjud. |
|---|---|
| 1. BERKEYDEN.— Vue prise de la porte de Meuden, à Amsterdam. Toile, haut. 23 cent., larg. 84 | 1,410 |
| 2. BACKHUYSEN. — Une marine. — Toile, haut. 60 cent., larg. 78 | 5,300 |
| 3. BREUGHEL. — L'adoration des mages.— Cuivre, haut. 20 cent., larg. 31 | 1,470 |
| 4. BOTH. — Paysage, effet de soleil. — Toile, haut. 56 cent., larg. 69 | 8,600 |

5. GONZALES COQUES. — Concert, comp. de 8 figures. — Toile, haut. 64 cent., larg. 89. . . . . . . . . . . . 1,360

6. C. DUSART. — Paysans devant une chaumière. — Toile, haut. 58 cent., larg. 50. . . . . . . . . . . 1,830

7. KAREL DU JARDIN. — Paysage et animaux. — Cuivre, haut. 23 cent., larg. 25 cent. . . . . . . . . 3,190

8. MATHON. — Chirurgien opérant. — Bois, haut. 27 cent., larg. 21 cent. . . . . . . . . . . . . . . . 1,310

9. MIERIS. — Portrait d'homme en pied. — Bois, haut. 28 cent. larg. 22 cent. . . . . . . . . . . . . . . 500

10. MIERIS. — Portrait de femme en chasseresse. — Bois, haut. 18 cent., larg. 14 cent. . . . . . . . 1,140

11. MIERIS. — Jeune fille portant des fleurs. — Bois, haut. 15 cent., larg. 12. . . . . . . . . . . . 745

12. MIERIS. — Deux enfants, l'un avec un tambour, l'autre avec une flûte. — Bois, haut. 18 cent., larg. 14. . . 855

13. C. DE MOORE. — Une dame à son bureau. — Bois, haut. 15 cent., largeur 11. . . . . . . . . . . . 1,330

14. NESTCHER. — Portrait de madame de Lartigue. — Cuivre ovale, haut. 12 cent., larg. 10. . . . . . . 830

15. AD. OSTADE. — Femme tenant une cruche. Bois, haut. 27 cent., largeur 22. . . . . . . . . . . . . 905

16. ROTHENHAMMER. — Diane au bain. — Cuivre, haut. 21 cent., largeur 16. . . . . . . . . . . 120

17. J. RUYSDAEL. — Chasse aux canards. — Toile, haut. 30 cent., larg. 25. . . . . . . . . . . . . . 1,420

18. J. RUYSDAEL. — Effet de neige. — Toile, haut. 36 cent. largeur 32. . . . . . . . . . . . . . . . 840

19. REMBRANDT. — Portrait de femme (copie.) — Bois, haut. 62 cent., larg. 50. . . . . . . . . . . 510

20. SCHALKEN. — Un médecin en consultation. — Bois, haut. 27 cent., larg. 21. . . . . . . . . . . . . 1,205

21. SLINGELANDT. — La dentellière. — Bois, haut. 52 cent., larg. 20 . . . . . . . . . . . . . . . . 885

22. SLINGELANDT. — Portrait d'un banquier hollandais, adjugé à M. Héris. — Bois, haut. 31 cent., larg. 24. . . . 4,100

23. SLINGELANDT. — Portrait d'une dame et de sa fille (pendant du précédent). — Bois, haut. 31 cent., larg. 24. . . 2,200

24. J. STEEN. — Paysans et voyageurs devant une auberge. — Toile, haut. 62 cent., larg. 83. . . . . . . . . 3.450

25. TENIERS. — Fumeur devant une cheminée. — Cuivre haut. 55. cent., larg. 43. . . . . . . . . . . . 1,887

26. TENIERS. — Deux fumeurs devant un tonneau. — Bois, haut. 21 cent. larg. 16. . . . . . . . . . . . 2,550

27. A. DE VOS. — Portrait d'homme (ovale). — Bois, haut. 13 cent., larg. 10. . . . . . . . . . . . . . 300

28. W. VAN ROMYN. — Paysages et animaux. — Toile, haut. 39 cent. larg. 32. . . . . . . . . . . . . . 1,505

29. VAN DER HEYDEN. — Entrée d'un bois. — Bois, haut. 29 cent., largeur 21. . . . . . . . . . . . 770

30. VAN DER HEYDEN. — Vue de l'ancien parc de Bruxelles. — Bois, haut. 32 cent., larg. 27. . . . . . . 2,900

31. C. VAN DER NEER. — Portrait de famille : trois personnages. — Bois, haut. 29 cent., larg. 25. . . . . 4,600

32. G. VAN DE VELDE. — Marine : pêcheurs sur une plage. — Bois, haut. 45 cent., larg. 35. . . . . . 3,400

33. G. VAN DE VELDE. — Marine : temps calme. — Toile, haut. 42 cent., larg. 36. . . . . . . . . 3,400

34. G. VAN DE VELDE. — Marine : mer agitée (pendant du précédent. — Toile, haut. 42 cent., larg. 36. . . . 3,900

35. PH. VAN DYCK. — Susanne et les deux vieillards. — Cuivre, haut. 56 cent. larg. 45. . . . . . . . . . 2,950

36. WINANTS. — Paysage : figures de Lingelbach, adjugé à M. Aubert de Tracy. — Toile, haut. 98 cent., larg. 1 m. 14 centimètres. . . . . . . . . . . . . . 5,000

37. WOUWERMANS. — Le maréchal ferrant; adjugé à M. le marquis d'Harfort. — Bois, haut. 35 cent. larg. 31. . 9,500

# FRAGMENT

SUR L'ÉTUDE

# DES VASES PEINTS ANTIQUES,

LU DANS LA SÉANCE PUBLIQUE DES CINQ ACADÉMIES DE L'INSTITUT DE FRANCE,
le 4 mai 1844.

Il y a quinze ans, on découvrit dans la nécropole d'une ville de l'Étrurie une prodigieuse quantité de vases antiques ornés de peintures, plus de six mille, les plus beaux, les plus intéressants, si on les considère en masse, qui eussent jusqu'alors paru à la surface du sol classique de l'Italie. Une telle découverte devait naturellement donner une impulsion nouvelle à l'étude de cette classe de monuments. Tandis que les explorateurs redoublaient d'activité, et que le royaume de Naples, jusque là le plus riche en vases peints, cherchait à reconquérir la prééminence qui venait de passer à l'État romain (1), les savants de toute l'Europe discutaient, non sans quelque chaleur, les problèmes qu'avait soule-

(1) Le territoire de l'ancienne Vulcie (Donte della Badia, près de Canino), est situé dans la partie de l'ancienne Etrurie qui appartient à l'État pontifical.

vés cette apparition inattendue. Depuis quelques années pourtant, le calme s'est rétabli dans les découvertes et dans la discussion. On regarde comme presque épuisées les localités jusqu'ici les plus fécondes ; c'est le moment peut-être de résumer le débat et de marquer la mesure des progrès que l'archéologie a faits dans cette voie.

La tâche est difficile ; car il faut tirer des monuments eux-mêmes à peu près tout ce qu'on en peut dire. Les anciens n'en ont, en quelque sorte, point parlé : leur attention s'est exclusivement portée sur ces composés d'or et d'ivoire dont nous n'avons plus aucune idée, sur ces merveilles du pinceau dont pas une n'a survécu, sur ces chefs-d'œuvre de la toreutique qui ont tous également disparu. Les humbles poteries dont nous faisons aujourd'hui si grand cas, n'excitaient l'intérêt des contemporains, ni par la matière, ni probablement par le travail ; ce n'était qu'un reflet des grandes conceptions, des productions directes du génie, et ce reflet se retrouvait alors partout. Pour nous, qui recueillons pieusement ces débris, nous répugnons à nous croire égarés par une admiration qui nous semble si légitime : il nous arrive encore ce qui arrivait à Winckelmann, quand, à l'aide des statues qui sont à Rome, il restituait le code de l'art grec à l'époque de sa plus grande perfection : les débris du Parthénon ont suffi pour détruire l'illusion que Winckelmann avait créée. Quelle que soit pourtant la défiance avec laquelle nous devons étudier les produits de la séramique grecque, les vases peints n'en ont pas moins pour nous une importance capitale. Si nous devons renoncer à les considérer comme l'œuvre des premiers artistes de l'antiquité, nous ne pouvons douter qu'ils n'appartiennent à la plus belle époque de l'art, et ce n'est point se passionner mal à propos que d'admirer des ouvrages contemporains de Phidias et de Polygnote, des productions enfin sur lesquelles a passé un souffle de ces artistes souverains.

Et, en effet, quoiqu'il ne s'agisse ici que de vases découverts en Étrurie, c'est de l'art grec, de l'influence grecque dont il sera seulement question. Sur ce point, il est vrai, les savants n'ont pas toujours été du même avis. Les premiers vases ayant été trouvés en Étrurie, on considéra d'abord le sol toscan comme la

patrie originaire de cette branche de l'art. La vanité nationale s'exalta ; des hommes d'un vrai mérite donnèrent créance à un système étrange, suivant lequel les Tyrrhéniens auraient joui d'une civilisation florissante et cultivé les arts du dessin, long-temps avant les Grecs, avant Homère. C'est alors que commença à prévaloir la dénomination de *vases étrusques*, aussi peu exacte dans son genre que celle d'*architecture gothique*, et qui, comme cette dernière, menace de rester dans notre langue.

Malgré l'infatuation des uns et la docilité des autres, une opinion aussi erronée ne pouvait long-temps conserver son crédit. On remarqua que la Toscane n'était pas seule à fournir des vases peints ; on réclama en faveur de la Sicile et de la Grande Grèce. Bientôt les vases de Corinthe, ceux d'Athènes, commencèrent à être connus : on ne trouvait d'ailleurs sur ces vases que des inscriptions grecques, que des sujets grecs, que des imitations des ouvrages de la Grèce ; il fallut rentrer dans une voie plus simple, adopter une opinion plus conforme à ce qu'on savait de la marche des arts dans l'antiquité. Le nom des vases étrusque resta la dénomination vulgaire ; mais les savants ne reconnurent plus que des vases grecs.

On en était à cette conclusion qui paraissait définitive, lorsque les matériaux presque innombrables fournis par les fouilles de Canino vinrent de nouveau compliquer la question. Il fallut reconnaître qu'on avait compté l'Étrurie pour trop peu de chose : ce que n'avait donné aucune des cités dominantes de la Grèce, ni Athènes, ni Corinthe, ni Agrigente, ni Syracuse, ni Naples, ni Tarente, on venait de la découvrir dans une province exclusivement étrusque, au sein des tombeaux d'une ville à peine mentionnée par les géographes, et dont tout souvenir historique aurait disparu, sans la mention du triomphe des Romains sur les habitants de Vulci, qui s'est trouvée dans les débris des fastes du Capitole : *de Vulsiniensibus et Vulcientibus*. Si une ville étrusque du second ordre, comme Vulci, avait possédé tant et de si beaux vases, on était forcé d'en revenir, en partie du moins, à l'opinion de ceux qui, dans l'inventaire des richesses céramiques, faisaient la part de la Toscane plus grande que celle de la Grèce elle-même.

Avant tout, ce qu'il fallait expliquer, c'était cette affluence de vases peints d'un mérite supérieur, dans les tombeaux d'une ville aussi obscure que Vulci. Le silence universel des écrivains de l'antiquité ouvrait une libre carrière aux hypothèses les plus hardies. Dans le premier moment, la difficulté du problème avait rétabli l'égalité entre les savants ; les explications proposées avaient toutes, quels qu'en fussent les auteurs, le même caractère d'audace et presque de caprice. Les uns bâtissaient une Grèce idéale dans l'Étrurie ; à les entendre, la population de ces contrées ayant avec les Grecs une origine commune, avait marché du même pas qu'eux dans la carrière des arts. D'autres imaginaient l'existence de corporations exclusivement composées d'artistes grecs, et vivant, au milieu des Étrusques, avec des lois et une constitution particulières. Ceux qui repoussaient ces conjectures, voulaient, au contraire, que tous les vases de Vulci, fabriqués dans les villes de la Grèce, eussent été introduits en Toscane par les voies du commerce et de la navigation.

De ces explications, la dernière était la plus sérieuse : elle a eu pour elle le suffrage de quelques uns des plus habiles interprètes de l'antiquité, et pourtant elle donne lieu à de graves objections. Dans l'antique Italie, le morcellement politique était poussé à un degré dont on a peine à se faire une juste idée, quand on n'a pas fait de ces questions une étude spéciale. Au lieu du droit des gens, tel qu'il règne dans la société moderne, c'était, entre les différents peuples, une hostilité acharnée, perpétuelle ; les relations commerciales rencontraient mille obstacles. Aussi chaque ville se suffisait-elle à elle-même et trouvait dans les produits de son sol et dans son industrie particulière, les moyens de satisfaire aux besoins de la vie matérielle comme à ceux de l'imagination. Si des obstacles d'une nature toute spéciale n'avaient pas entravé le transport des objets même les moins encombrants ; si les métaux précieux avaient circulé avec la liberté qui appartient à toute société régulière, d'où seraient venus les contrastes inouïs qu'on découvre entre les différents systèmes monétaires d'une seule et même contrée ? Comment pourrions-nous expliquer l'existence simultanée en Italie, que dis-je ? au sein d'une même province de l'Italie, par exemple, en Apulie, en Étrurie, dans le

Latium, de systèmes ayant pour base les uns l'argent, les autres le bronze? Et l'on voudrait qu'entre des peuples dont les échanges étaient si limités, des objets d'une nature aussi fragile, et d'un transport aussi difficile que les vases, eussent donné lieu à un commerce florissant et étendu! L'un des rhéteurs les plus spirituels de l'antiquité, Dion Chrisostôme, compare l'éclat éphémère et la grâce frivole d'un de ses discours à ces jolis vases que les voyageurs achetaient dans les îles de la Grèce. « Il arrive à mes discours, dit-il, à peu près ce qui arrive aux vases de Ténédos : bien que chaque navigateur en emporte à son passage, aucun ne les trouve sains et entiers en arrivant. On croyait avoir un vase, on n'a plus que des tessons. » Évidemment l'esprit de spéculation ne pouvait consentir à joindre ce risque particulier à tous les autres.

Chose étrange pourtant! c'est l'étude de la numismatique italienne qui nous a fourni la preuve de l'isolement réciproque dans lequel vivaient les peuples de cette contrée; et c'est en contemplant les mêmes monnaies, que nous voyons à quel point le sentiment et la pratique des arts de la Grèce s'étaient répandus dans les pays qu'on est tenté de considérer comme placés en dehors de cette influence. Ici, c'est une force qui renverse toutes les barrières et se joue de tous les obstacles. Nous retrouvons l'empreinte de l'hellénisme sur l'as le plus pesant du Latium comme sur la drachme la plus délicate de Naples ou de Tarente.

Je viens de parler de l'hellénisme, et je sens qu'il est nécessaire d'expliquer ce que j'entends par cette expression. L'hellénisme, c'est le caractère propre à la civilisation grecque : l'essence de l'hellénisme, c'est la liberté, le mouvement. L'Égypte a pour elle l'ordre et la durée; la grandeur des proportions nous frappe dans les monarchies asiatiques, les Romains sont supérieurs dans la guerre, les Phéniciens dans le commerce; mais s'il s'agit de ces conditions particulières dans lesquelles l'activité de l'intelligence et du goût est perpétuellement excitée, la prééminence appartient sans contestation à la société grecque. L'hellénisme, qui se révèle avec évidence dans les œuvres littéraires, dans les mœurs, dans les événements de l'histoire, a son expression la plus frappante dans les productions des arts du dessin.

Depuis qu'on apprit à connaître les monuments de l'Égypte et de l'Asie, l'art grec n'en paraît que plus manifestement l'art complet et fécond, l'art véritable, le seul qui ait eu pour principe constant ce qui ailleurs n'a été qu'une rare et fugitive exception, la liberté, le mouvement, par conséquent la vérité, la vie.

Cette prérogative sublime ne s'est pourtant manifestée qu'assez tard dans la Grèce. Depuis long-temps la poésie avait atteint son apogée, et l'art n'en était encore qu'à des essais, fort inférieurs aux beaux ouvrages que l'Égypte et l'Asie produisaient depuis tant de siècles : le mouvement toutefois s'y manifestait déjà à l'état de symptôme, et pour ainsi dire de besoin. Tout à coup, le feu qui couvait sous la cendre de l'archaïsme, éclate par une prodigieuse éruption. La lutte de la nation contre les Perses avait communiqué au génie grec un ébranlement suprême : Athènes, foyer de la résistance et centre de la gloire, recueillit la première le fruit de ces triomphes ; Phidias et Polygnote, dans cette nouvelle carrière, marchèrent d'un pas aussi rapide que le firent Michel-Ange et Raphaël lors de la renaissance des arts.

Athènes venait de donner l'impulsion : la Grèce entière y répondit avec une spontanéité merveilleuse. Un cachet de nouveauté, une marque de révolution s'imprima dès lors sur toutes les productions de l'art, même sur celles qui, soit involontairement, soit à dessein, conservaient l'apparence de l'ancien style. L'étude des médailles fournit, sur ce point, les renseignements les plus précieux. Quelle que soit la ville grecque dont étudie la série numismatique, on voit d'abord, à l'approche de la grande transformation, c'est-à-dire dans l'intervalle de quarante années qui s'étend depuis, de la bataille de Salamine jusqu'à l'administration de Périclès, le suc de l'hellénisme parfait monter graduellement comme le mercure dans son tube, puis tout à coup l'enveloppe se rompre, et la création du génie s'élancer dans tout l'éclat de la perfection. C'est un fait qui n'a point eu de précédents, et dont l'exemple a déterminé dans l'Italie moderne la seule révolution du genre, qui depuis se soit produite.

Les artistes étaient les missionnaires, partout bien accueillis, de cette religion de la beauté. Leur action ne se bornait pas aux

villes purement grecques : tous les peuples qui se trouvaient en contact avec l'hellénisme subissaient son irrésistible influence; nous le savons par les monuments eux-mêmes, des envahisseurs carthaginois, comme des satrapes de l'Asie-Mineure, des Scythes campés sur les bords du Tanaïs, comme des Lucumons de l'Étrurie. Poètes, philosophes, généraux, tous les Grecs, il faut le dire, acceptaient sans répugnance un établissement chez les barbares, quand les barbares se montraient généreux pour les représentants du génie grec. Pourquoi les artistes auraient-ils témoigné plus de scrupules qu'un Xénophon, un Agésilas, un Euripide? Pourquoi n'auraient-ils pas profité de la trève perpétuelle qui, en dépit des séparations, des inimitiés et des guerres, s'était établie en leur faveur?

L'Étrurie n'est pas le seul pays qui ait fourni des renseignements précieux sur cet ordre de faits jusqu'ici mal observés. Au même moment, et pour ainsi dire aux deux extrémités de la même mer, on découvrait la preuve de la présence des artistes grecs, chez des peuples que la langue et les mœurs semblaient avoir dû rendre étrangers à une telle influence. Les tumulus scytiques de la Crimée ont révélé des faits de la même nature, et tenu en quelque sorte le même langage que la nécropole étrusque de Vulci. Au lieu de l'empreinte nationale, c'est la Grèce, c'est Athènes surtout dont l'influence prédomine dans ces sépultures. Nous nous servons du mot d'influence, parce que nous parlons d'une chose devenue vénérable à force d'antiquité; mais s'il s'agissait des temps modernes, nous dirions la *mode*.

Le règne exclusif de la mode athénienne dans la ville étrusque de Vulci, c'est là un résultat si peu attendu, qu'il a fallu pour l'admettre, une surabondance de preuve : mais comment résister au témoignage concordant de plusieurs milliers de peintures? On croyait d'abord que tous ces vases, ornés de sujets athéniens, chargés d'inscriptions conçues dans le dialecte de l'Attique, avaient été importés en Étrurie : après mûr examen, la chose s'est trouvée impossible. Nous avons vu quels obstacles s'opposaient à cette importation. Nous savons de plus que les vases de Vulci diffèrent, pour la plupart, de ceux d'Athènes, par la forme, par la terre qui les compose, par le vernis qui les recouvre, par

les nuances même du style. Il faut donc admettre qu'on fabriquait à Vulci des vases à la manière d'Athènes, quand on n'en pouvait pas tirer d'Athènes elle-même. Les sujets des peintures qui ornaient ces vases, c'était des traits de la mythologie particulière aux Athéniens, des compositions inspirées par leurs poètes, des figures de leurs monuments, des scènes empruntées à leurs usages, à leurs gymnases, à leurs jeux publics : pour toutes ces séduisantes nouveautés athéniennes, les Étrusques avaient en quelque sorte abjuré tout ce qui leur était propre, mythologie, religion, langue, coutumes et préjugé national.

Aujourd'hui, bien que l'étude des antiquités étrusques soit encore environnée de grandes obscurités, nous pouvons constater trois phases principales dans la marche de la civilisation chez ce peuple, une phase asiatique, une phase corinthienne, une phase athénienne. Les monuments ont tranché la question en faveur de ceux des écrivains de l'antiquité qui avaient assigné une origine lydienne au peuple qui dominait dans l'Étrurie. Une liaison certaine unit les plus anciennes productions étrusques avec ce que nous connaissons de l'art qui florissait à une époque extrêmement reculée sur les bords de l'Euphrate. On ne sait, il est vrai, dans quel temps les Étrusques sont venus de l'Asie; mais on reconnaît en eux, avec Hérodote et Tacite, le démembrement d'une nation asiatique, à laquelle, lors de sa migration, la pratique des arts du dessin était déjà familière.

Plus tard, beaucoup plus tard sans doute, le Corinthien Démarate, débris d'une dynastie qui venait d'être renversée du trône, cherche un asile en Étrurie, et y arrive escorté d'artistes habiles dans la plastique et la peinture. Au bout d'une ou deux générations, les descendants de Démarate semblent avoir perdu toute trace de leur origine hellénique : ses fils s'appellent Aruns et Tarquin. Mais l'art grec n'en a pas moins pris pied en Étrurie : quoique encore enveloppé dans les langes de l'archaïsme, il a fait école à Tarquinies, et les vases d'un très ancien style, qu'on découvre dans les tombeaux de cette ville, témoignent clairement de l'influence exercée par l'établissement de Démarate.

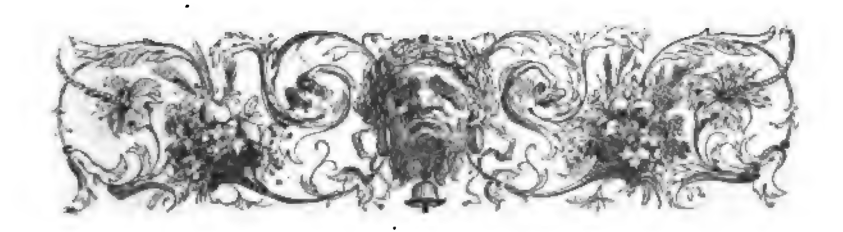
Nous ne distinguons pas si clairement la cause qui ranima

l'hellénisme en Étrurie, plus d'un siècle après que Démarate l'y eut importé; mais en rassemblant avec soin les circonstances qui développèrent l'influence politique d'Athènes à l'époque de Périclès, nous sommes amenés à reconnaître que la domination exercée par cette république dans le domaine de l'art, fut en grande partie la conséquence de son action politique. La marine tyrrhénienne, long-temps maîtresse des mers qu'elle couvrait de pirates, venait de recevoir un échec formidable par l'établissement des Carthaginois en Sardaigne, quand la victoire de Marathon révéla au monde la grandeur du génie athénien. A l'époque qui suivit cet événement, les Grecs du midi de la péninsule italique, et surtout ceux de la Sicile, commencèrent à se móntrer sous un double aspect aux yeux des Étrusques, comme des ennemis redoutables, quand il s'agissait de la possession exclusive de la mer Tyrrhénienne, et comme des libérateurs, après que la victoire d'Himéra eut délivré l'Occident de la conquête carthaginoise, en même temps que celles de Salamine et de Platée affranchissaient la Grèce orientale de la domination des Perses. Dès lors nous voyons les Étrusques se mêler aux affaires de la Grèce, soit que les Syracusains brisent leur marine dans le combat livré près de Cumes, et s'emparent à leurs portes des îles d'Elbe et d'Ischia; soit qu'à leur tour les Étrusques soutiennent les Athéniens dans leur entreprise contre Syracuse, ou même envoient des renforts à Agathocle pour combattre les Carthaginois. Ainsi donc, à y regarder de près, on découvre plus d'une raison pour que les Étrusques se soient vivement préoccupés de ce qui se passait en Grèce, et pour que la ville, qui alors fascinait par son éclat la Grèce tout entière, ait étendu son influence jusque sur la Tyrrhénie. Les Romains, malgré leur rudesse, ne subissaient-ils pas dès lors l'ascendant de l'hellénisme? Peut-on méconnaître la coïncidence des triomphes de la démocratie athénienne, et des combats que rendit alors le peuple de Rome pour mettre sa puissance au niveau de celle du sénat? N'est-ce pas au milieu de ces circonstances que le peuple de Rome soumettait à l'approbation d'Athènes le code de ses lois? Quand une nation déploie ainsi son ascendant par la guerre, la politique, la philosophie, la littérature et les arts,

tout se tient dans l'action qu'elle exerce au dehors, et là où elle influait comme législatrice, nous devons croire qu'elle dominait aussi comme artiste.

Au temps où il est certain que la plupart des vases découverts à Vulci furent exécutés, les prisonniers athéniens, dispersés dans la Sicile, adoucissaient la cruauté de leurs maîtres en leur récitant les vers d'Euripide. Bien qu'on ait trouvé tant d'inscriptions attiques, et jusqu'à des chansons, sur les vases de Vulci, je doute que les Lucumons de cette ville aient eu l'oreille aussi exercée que les Siciliens aux beautés du théâtre d'Athènes ; mais celui qui se serait présenté devant eux, tenant à la main un des charmants vases vraiment athéniens, qu'on a trouvés en petit nombre, et parmi tant d'autres, dans les fouilles de l'Étrurie, aurait certainement trouvé grâce aux yeux de ces descendants des Lydiens.

Ch. Lenormant.



# COSTUMES

## DU SACRE

# DE L'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE.

Mémoire des costumes fournis à l'impératrice Joséphine, pour son couronnement de l'an XII, par Le Roy et Raimbaud, marchands de modes.

(11 FRIMAIRE AN XIII.)

| | | |
|---|---|---|
| Un modèle de manteau en velours pourpre, de vingt aunes, à 40 fr. l'aune. . . . . . . . . . . . . . . . . . | 800 fr. | 00 c. |
| Broderie du manteau impérial, façon et agrafes. | 16,000 | 00 |
| Un bas de robe de cour, en velours blanc, brodé en or. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 7,000 | 00 |
| Fourni pour ledit, sept aunes de frange d'or, à 150 fr . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1,050 | 00 |
| La robe du sacre, en satin blanc, richement brodée et garnie de franges . . . . . . . . . . . . | 10,000 | 00 |
| A REPORTER. . . . . . . . | 34,850 fr. | 00 c. |

| | | |
|---|---|---|
| REPORT. . . . . . . . | 34,850 fr. | 00 c. |
| Deux corbeilles en velours violet, garnies de torsades, galon d'or et anneaux vermeils. . . . | 900 | 00 |
| Une cherusque (1) de blonde chenillée. . . . . | 240 | 00 |
| Un bas de robe de cour en velours lilas, brodé en volubilis d'argent; la robe de dessous en tulle d'argent et satin richement brodé. . . . | 12,000 | 00 |
| Un bas de robe de cour en velours rose, et la robe de dessous en tulle d'argent, très richement brodée. . . . . . . . . . . . . . . . . . | 12,000 | 00 |
| Un bas de robe de cour en velours blanc, brodé en bouquets de violette, la bordure richement brodée en or, parsemée d'émeraudes et garnie de franges; la robe de dessous en tulle d'or, très richement brodée. . . . . . . . . . . . | 12,000 | 00 |
| Fourni poür ladite, 114 douzaines d'émeraudes, à 12 fr. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 1,368 | 00 |
| Dito, à 49 fr., et 3 dito, à 15 fr. . . . . . . . . | 738 | 75 |
| Dito, une cherusque de blonde chenillée. . . . | 240 | 00 |
| TOTAL. . . . . . . . | 74,336 fr. | 75 c. |

Vu et arrêté la somme de soixante mille francs.

Paris, ce 29 pluviôse an XIII.

Le premier Chambellan,
*Signé* : REMUSAT.

Vu, ordonné et approuvé le présent mémoire, réduit à la somme de soixante mille francs, pour être payé sur les fonds accordés par le décret impérial du 18 brumaire dernier et par celui du 22 de

(1) On appelait *cherusque* les collerettes festonnées montées sur carcasse et se tenant très droites, telles que l'on peut en remarquer une sur la vignette ci-contre. Cet ajustement, que l'on nommait aussi *fichu à la Cyrus*, tirait son origine de la tragédie de Cyrus, jouée au Théâtre-Français à cette époque.

ce mois, pour les costumes de Leurs Majestés, le jour du sacre et du couronnement.

Paris, ce 30 pluviôse an XIII.

Le grand Chambellan,
*Signé* : CH. MAUR. TALLEYRAND.

Ordonnancé le 2 ventôse an XIII, au nom du sieur Pochet-Raimbaud, sur les fonds de 650,000 fr. et 688,000 fr. fixés par les décrets ci-dessus, etc.



# CATALOGUE GÉNÉRAL

DES

## OUVRAGES EXPOSÉS AU SALON DU LOUVRE,

DEPUIS 1699 JUSQU'EN 1789.

---

Chaque salon qui s'ouvre voit la foule se presser à ses portes, et si la masse n'y est attirée que par la curiosité, il est une partie du public pour laquelle les productions de notre école sont toujours un nouveau sujet d'étude et de comparaison. Nous avons été souvent frappés de voir combien la rareté de certains documents jetait d'obscurité dans les opinions et avec quelle avidité étaient accueillis des faits isolés et presque toujours inexacts sur les anciennes expositions. Il nous a donc semblé utile de réimprimer les livrets des trente-quatre premières années d'exposition, devenus introuvables dans le commerce et même dans les bibliothèques publiques. La réunion de ces livrets présente la série des ouvrages exposés au Louvre, depuis Louis XIV jusqu'à la Révolution, alors que le grand salon n'était ouvert qu'aux académiciens seuls et à leurs agréés. Les expositions de ces œuvres privilégiées résument mieux qu'on ne le croirait au premier abord l'histoire de l'art en France pendant près d'un siècle, et l'on peut y suivre progressivement les différentes impulsions données tour à tour à l'école française, d'abord par Lebrun, Rigaud et Jouvenet, puis par Watteau, Van Loo et Boucher, et enfin par Vien et David. Ces livrets contiennent une foule de documents utiles pour l'amateur patient qu'ils aident à reconstruire l'œuvre d'un maître, pour le biographe qu'ils guident en lui donnant des traces certaines d'un artiste oublié. Ils sont indispensables au connaisseur chargé

de rédiger des catalogues de galeries particulières ou de ventes, en fixant d'une manière certaine l'époque de l'exécution d'une œuvre d'art. Enfin ils sont d'un besoin impérieux pour l'étude de l'ancienne école française dont les productions commencent à sortir de l'injuste oubli dans lequel on les avait laissées.

Quelques détails caractéristiques, que nous avons soigneusement conservés sans nous effrayer souvent de leur puérilité, aideront aussi l'amateur à reconnaître le tableau qu'il possède, le nom certain de son auteur, ou, si c'est un portrait, le nom du personnage qu'il représente.

L'utilité de réunir ces livrets épars étant démontrée, il s'agissait de savoir quelle était la meilleure manière de procéder à leur reproduction. La facilité des recherches était le point important. En les imprimant à la suite l'un de l'autre on aurait eu certainement un tableau complet de chaque exposition, et les livrets eussent été reproduits dans leur forme primitive. Mais cette méthode, séduisante au premier coup d'œil comme la plus simple, n'eût pas été favorable aux recherches. Dans les premiers livrets, tableaux, sculptures, gravures, tout est pêle-mêle ; le nom d'un artiste se trouve répété presque à chaque page et il faut le feuilleter tout entier pour savoir ce que cet artiste y a exposé. A partir de l'année 1755, il règne un certain ordre ; le livret est divisé en catégories : peintures, sculptures, gravures, etc. ; mais les académiciens y sont classés par dignités : les directeurs, les recteurs, les professeurs, les académiciens, et en dernier, les agréés. La gravure en médailles et la gravure sur pierres fines sont confondues avec la gravure au burin. Enfin la manufacture royale des Gobelins venait exposer les tapisseries exécutées d'après les tableaux des académiciens, et prenait place dans leur livret. Ainsi il aurait fallu chercher dans tout le volume pour connaître les travaux d'un artiste, et même, avec le secours d'une bonne table, cette recherche eût été pénible. Nous avons donc pensé qu'il valait mieux classer par ordre alphabétique, chacun dans leurs catégories, tous les exposants depuis 1699 jusq'en 1789, et réunir les œuvres exposées par eux aux divers Salons en ayant soin d'indiquer en marge les années d'exposition. Ainsi, dans ce catalogue, divisé en sept parties, peinture, sculpture, gravure, gravure en médailles, gravure en pierres fines, architecture, tapisserie que nous nous proposons de donner successivement, on trouvera sous les noms de leurs auteurs tous les objets exposés au Louvre sous l'ancienne académie. Le style et l'orthographe de l'époque ont été scrupuleusement conservés, ainsi que les dimensions et les petits détails, de costumes, de propriétaires ou de destinations qui peuvent aider à reconnaître l'ouvrage désigné. Cette méthode nous a permis de faire précéder l'œuvre exposée par chaque artiste de quelques détails biographiques indispensa-

bles. On s'est attaché dans ces courtes notices à mentionner les prénoms, le lieu et la date de naissance, le maître, les distinctions accordées, le lieu et la date de mort. Les renseignements sur l'école française sont en si petit nombre, que, malgré nos recherches incessantes, nous n'avons pu remplir pour quelques artistes ce programme si restreint.

Ce travail a été pour nous autant un plaisir qu'une étude, et après l'avoir achevé avec tout le soin possible, nous avons cru utile de le publier, pensant qu'il serait d'un grand secours à tous ceux qui s'occupent de questions artistiques et historiques. Nous avons même la conviction que complété et continué jusqu'à nos jours, ce travail, malgré les difficultés qu'il présenterait pour distinguer cette foule d'exposants depuis 1791 jusqu'à nos jours, n'en serait que plus curieux et plus instructif. Si la partie du public à laquelle nous nous adressons daigne adopter ce travail, nous puiserons dans sa bienveillance et dans ses conseils la résolution de le continuer, persuadés que tout ce qui tient à l'histoire nationale de l'art n'est pas d'un intérêt moindre que la vue de ses productions.

## PREMIÈRE PARTIE.

# TABLEAUX ET DESSINS.

### 1699-1789.

ALLEGRAIN (Gabriel), peintre de paysages, naquit à Paris vers 1670, d'Etienne Allegrain, peintre de paysages et membre de l'Académie, mort en 1736. Elève de son père; il fut reçu de l'Académie le 26 sept. 1716. Gabriel Allegrain mourut à Paris le 24 février 1748, âgé de 78 ans. Il eut pour fils Gabriel-Christophe Allegrain dont nous donnons les travaux à la sculpture.

1737. Paysage avec des bergers et des troupeaux.
1738. Paysage orné de figures et d'animaux. — H. 5 p., l. 6 p.
1739. Rendez-vous de chasse. — H. 4 p., l. 6 p.
1740. Un paysage. — H. 4 p., l. 6 p.
1745. Paysage. Sur le devant un berger est épouvanté par des chasseurs.
1747. Paysage avec figures. — H. 4 p., l. 6 p.

ALLOU (Gilles), peintre d'histoire et de portraits, naquit à Paris vers 1670. Il fut reçu de l'Académie le 27 juin 1711, sur la présentation des portraits de Coypel le fils, et de Coyzevox. Il mourut à Paris le 2 février 1751, âgé de 81 ans.

1737. Portrait du frère Hilarion, récolet, en oculiste, tenant un œil.
Portrait de Mme Allou, dessinant une figure d'optique.
M. Moreau, représentant le dessin, tenant un portefeuille.
Portrait de M. Deschamps en géomètre.

Portrait de M. Lemoyne, sculpteur ordinaire du Roy, avec les attributs de la sculpture.

Portrait de M. Mercier, maître écrivain.

Portrait en pied de M. le chevalier Domergue.

1738. Un tableau représentant M. Raguenet, peint d'un goût de fantaisie pictoresque.

Portrait de M. Burgo, en habit ordinaire.

Portrait de M. Mercier, représenté de profil, coiffé d'un bonnet.

Portrait de M. Dailly, architecte, tenant un livre et ayant un compas sur une table, et autres attributs de cet art.

Portrait de M. de Bierne, représentant un juge consul tenant un papier.

Portrait de M. Ferrand, avocat au parlement, en robe.

Portrait de Mme Deschamps, avec un petit lapin à qui elle donne de l'herbe à brouter.

Portrait de M. Deschamps, représentant un solitaire tenant un livre.

1739. Un Christ.

Portrait de Mlle Silvestre, tenant sa palette.

Portrait à la polonoise, représentant M. Silvestre, académicien.

1740. Portrait en buste de M. l'abbé de Rouvroy.

Portrait de M. Deshayes, en habit polonois.

1741. Portrait de M. Josson, auditeur des comptes, en robe. Forme ovale.

Portrait de M. de Chavigny, auditeur des comptes, en déshabillé. Forme ovale.

Tableau de Mme la chevalière de la Noix, M. et Mme Felt, jouant aux dames; et M. de Beaulieu qui fait remarquer un coup de trois à ladite dame.

Portrait de M. Martin, en habit polonois.

Portrait de Mme son épouse.

1742. Portrait de M. Desplais, appuyé sur un livre du Traité du commerce.

Portrait de Mme son épouse, représentée en espagnolette, tenant une lettre.

Portrait de Mlle Thomassin, femme de M. Dehayes, comédien de la Comédie italienne, en habit de Savoyarde et chapeau de paille, jouant de la vielle.

Portrait de M. Gallée, tenant une tabatière.

Portrait de M. Le Clerc, en habit gris.

Portrait de M. Suard, tenant un dessin de lambris.

Portrait de Mme son épouse, qui tient une orange.

AMAND (Jacques-François), peintre d'histoire, né à Paris vers 1730, obtint le grand prix de peinture en 1756. Il exposa, comme agréé, aux Salons de 1765 et 1767, fut reçu de l'Académie le 26 septembre 1767, et mourut à Paris le 7 mars 1769, âgé de 39 ans. Son tableau de réception fut exposé en 1769, après sa mort.

1765. Mercure dans l'action de tuer Argus. — H. 5 p., l. 6 p.
La famille de Darius. — H. 4 p., l. 5 p.
Joseph vendu par ses frères. — H. 3 p. 6 p°, l. 4 p. 6 p°.
Tancrède pansé par Herminie.
Renaud et Armide. — Ces deux tableaux ont 2 p. de haut. sur 2 p. 6 p° de large.
Une sultane, demi-figure.
Tête de vieillard.
Cambyse entre en fureur contre les Egyptiens et tue leur dieu Apis. Esquisse.
Psamétichus, l'un des douze rois de l'Egypte, dans un sacrifice solennel, au défaut d'une coupe, se sert de son casque pour faire ses libations à Vulcain. Esquisse.
Cambyse ayant envoyé des ambassadeurs au roi d'Ethiopie avec des présents, et pour s'informer adroitement des forces du pays, ce roi se contenta, pour réponse, de bander un arc en leur présence, tel qu'un Perse l'aurait à peine soulevé. Esquisse.
Magon répand au milieu du sénat de Carthage les anneaux des chevaliers romains qui avaient péri à la bataille de Cannes. Esquisse.

1767. Soliman II fait déshabiller en sa présence des esclaves européennes. — H. 2 p., l. 2 p. 6 p°.
Plusieurs dessins.

1769. Magon, frère d'Annibal, après la bataille de Cannes, demande de nouveaux secours au sénat de Carthage.
(Ce tableau est son morceau de réception à l'Académie.)

ARAYNES (d'), peintre d'histoire, a exposé, comme agréé, au Salon de 1781. Le nom de cet artiste se trouve encore porté parmi les agréés de l'Académie dans l'*Almanach royal de* 1793.

1781. Sainte Famille. — H. 11 p., l. 7 p.

ARMAND (Charles), peintre de paysages, naquit à Bar-le-Duc, en Lorraine, vers 1655. Reçu de l'Académie le 3 juin 1673, sur la présentation d'un paysage de 6 p. sur 4, représentant Apollon et Pomone. Il mourut à Paris le 18 février 1720, âgé de 75 ans.

1669. Quatre paysages.
1704. Portrait de Mlle de Villefranche.
Paysage.

AUBRY (Etienne), peintre de genre et de portraits, naquit à Versailles le 10 janv. 1745. Il commença par faire des copies de portraits à la surintendance des bâtiments du roi et trouva dans la personne du comte d'Angivillier un protecteur qui l'aida à se perfectionner. Agréé de l'Académie en 1771, le portrait du sulpteur Vassé l'en fit recevoir membre le 30 septembre 1775. Aubry se rendit ensuite à Rome, toujours sous les auspices de son protecteur, mais après deux ans de séjour dans cette ville il y mourut le 25 juill. 1781 dans la 37ᵉ année de son âge. Son dernier tableau, *les Adieux de Coriolan à sa femme*, qu'il avait exécuté à Rome, fut exposé après sa mort.

1771. Portait de M. le marquis de la Billarderie.
Portrait de M. le comte d'Angivillier.
Portrait de M. Jeaurat, peintre du Roi et garde des tableaux et plans du cabinet de sa majesté.
Plusieurs portraits sans désignation.

1773. Portrait en pied de Madame Victoire. — H. 8 p., l. 5 p. 6 pᵒ.
Portrait de feu M. le duc de La Vauguyon, gouverneur des enfants de France. — H. 8 p., l. 5 p. 6 pᵒ.
Portrait de M. le maréchal de Broglio. — H. 4 p., l. 3 p.
Portrait de M. le comte d'Angivillier. — H. 3. p., l. 2 p. 6 pᵒ.
Portrait de M. le comte de Noailles. — H. 2 p. 6 pᵒ., l. 2 p.
Portrait de M. Vassé, sculpteur du roi. — H. 4 p., l. 3 p.
Plusieurs portraits sans désignation.

1775. L'amour paternel. (Ce tableau de 3 p. sur 2 p. 6 pᵒ, appartient à M. le comte d'Angivillier).
Une femme qui tire les cartes, de 3 p. sur 2 p. 6 pᵒ.
La bergère des Alpes. — H. 1 p. 6 pᵒ, l, 2 p.
Un petit enfant demandant pardon à sa mère (petit ovale appartenant à M. l'abbé de Breteuil.)
Portrait de M. Hallé, peintre du roi. — H. 4 p., l. 3 p.
Autres portraits sans désignation.

1777. Le mariage rompu. Un jeune homme et une jeune fille sont prêts de recevoir la bénédiction nuptiale. A l'instant où le curé écrit l'acte, arrive une femme précédée d'un huissier présentant au curé une opposition et une promesse de mariage : cette femme se jette aux pieds du jeune homme et cherche à l'attendrir en lui mon-

trant deux enfants, fruits de leur amour secret. Le futur époux voyant sa prétendue tomber en faiblesse dans les bras de sa mère, vole à son secours et lui demande pardon de sa perfidie. Le père, du jeune homme ému à l'aspect de ces rejetons infortunés, fait retourner les yeux de son fils sur ses enfants. Le fils sentant à ce spectacle son cœur se déchirer, se rend et l'amour paternel triomphe.

Deux époux, allant voir un de leurs enfants en nourrice, font embrasser le petit nourrisson par son frère aîné.

Adieux d'un villageois et de sa femme au nourrisson que le père et la mère leur retirent.

Portrait d'un artiste.

Plusieurs petits tableaux.

1779. Un fils repentant, de retour à la maison paternelle. Un enfant déserteur de la maison de son père, après avoir éprouvé la plus affreuse misère, désire enfin de rentrer dans le sein de sa famille; mais, n'osant se présenter seul, il se fait accompagner par un ermite du voisinage. Il retrouve son père, vieux, décrépit et aveugle. Aussitôt que le vieillard entend nommer son fils, il fait des efforts, aidé de ses autres enfants, pour se lever de son fauteuil, et allonge la main pour tâter son fils et le serrer dans ses bras. Le fils sent ses entrailles se déchirer, et est pénétré des plus vifs remords, d'être en partie cause de l'état où il revoit son père.

NOTA. L'artiste a observé dans ce tableau, fait à Rome, le costume d'Italie, et la scène se passe dans une ruine antique supposée habitée par le vieillard et sa famille.

1781. Les adieux de Coriolan à sa femme, au moment où il part pour se rendre chez les Volsques.

AUTREAU (Louis), peintre de portraits, était fils de Jacques Autreau (1), peintre et auteur dramatique, mort à l'hôpital des Incurables en 1745. Agréé de l'Académie en 1738, Autreau fils en fut reçu membre le 27 février 1741, et mourut à Paris le 25 août 1760.

1738. Portrait du sieur Procope, cafetier, appuyé sur une table de marbre.
Deux ovales représentant MM. Slodtz, frères, sculpteurs.

(1) Les biographies ne parlent pas de ce fils de Jacques Autreau, et ne disent même pas qu'il ait été marié. Un fait positif c'est que le livret du salon de 1739 nomme l'auteur du portrait de M. de Franceuil, *Autereau fils*. Bien que le père ne fût pas de l'Académie, il était assez connu comme peintre pour que la confusion fût possible, et ce document suffit pour signaler cette omission.

1739. Portrait jusqu'aux genouils de M. de Franceuil, fils de M. Dupin, fermier général, appuyé sur un livre de musique.

1740. Portrait de M. de Farcy.
Portrait de M. Le Roy.
Portrait de M. Joubert.
Celui de madame son épouse.

1743. Portrait jusqu'aux genoux d'un abbé de l'ordre des Bernardins, tenant un livre des règles dudit ordre.
Le grand maître de Navarre tenant un plan.
Portrait de Mlle *** en mantelet de satin bleu.

1745. Portrait de M. l'archevêque de Sens. — H. 5 p., l. 4 p.
Portrait de M. Bergeron le fils, jouant de la vielle.
Portrait d'un religieux de l'ordre des Petits-Augustins.
Portrait de M. de La Motte, chirurgien.

1747. Portrait jusqu'aux genoüils de M. Beausire, architecte du roy et de la ville, ses mains appuyées sur un livre, tenant un compas.
Portrait d'une demoiselle occupée d'une souricière, montrant un chat.
Portrait de M. Lanquetin, commis des menus plaisirs du roy.

1748. Portrait d'un R. P. jacobin.
Portrait de M*** ayant une veste bleüe brodée d'or.

1750. Portrait de Mlle Desjardins tenant un dessus de viole.
Portrait de l'auteur tenant sa palette.

1751. Portrait de M*** et de M. son fils.

1755. Deux tableaux représentant Bastien et Bastienne.
Portrait de Mlle ***.

1759. Portrait de M. de *** tenant une brochure.
Portrait de Madame de *** tenant un éventail.
Portrait d'un religieux Bernardin en habit de campagne.

AVED (Jacques-André-Joseph), peintre de portraits, né à Douai le 12 janvier 1702, était fils de Jean-Baptiste Aved, docteur en médecine de la faculté de Louvain. Destiné à l'état militaire, il abandonna cette carrière pour entrer chez Bernard Picart, et parcourut ensuite la Flandre et la Hollande en étudiant les chefs-d'œuvre de ces écoles. Arrivé à Paris, en 1721, il entra dans l'atelier d'un peintre nommé Lebel qui ne peut être confondu avec l'académicien. Agréé à l'Académie en 1729, il en fut reçu membre le 27 novembre 1734, sur la présentation du portrait de Detroy le fils. Il exécuta le portrait de Mehemet Effendi, ambassadeur de la Porte, et cet ouvrage,

présenté au roi, lui valut l'honneur de peindre le roi lui-même. Lié intimement avec Jean-Baptiste Rousseau, Aved lui donna asile chez lui en 1738, et fit un portrait de ce poète qui a été gravé plusieurs fois. Conseiller de l'Académie en 1744, Aved mourut à Paris le 4 mars 1766, âgé de 64 ans. Beaucoup de ses portraits ont été reproduits par la gravure.

1737. Portrait de M. Caron.
Portrait de M. Dupleix, fermier général.
Portrait de Mlle Loys, en laitière.
Un philosophe.
Portrait de M. le duc de Bisache.
Portrait de Mlle de Seyne, femme du sieur Dufresne.

1738. Portrait en pied de M. l'abbé de ***.
Portrait de Mme Loys.
Portrait de Mme de Varenne, en liseuse.
Portrait de M. l'abbé Berger, appuyé sur un livre.
Portrait de M. Rousseau, poète illustre du siècle, âgé de 68 ans.

1739. Portrait de Mme Arlon, filant de la soye.
Portrait de M. de Saint-George, capitaine de vaisseaux, de la compagnie des Indes, en habit rouge et cuirasse.
Portrait de Mme Duplex de Baquancourt, appuyée sur sa toilette.
Portrait de M. le marquis de Crévan, en corset d'armes.
Portrait de M. le comte de Magnac, tenant le portrait de feu M. son père, lieutenant général des armées du roi.
Portrait de Mme de Saint-Lambert, en nayade.
Portrait de M. de Farcy, commissaire des guerres, appuyé sur une table, tenant un livre.

1740. Portrait de M. du Theil, secrétaire d'état du cabinet du roy, premier commis des affaires étrangères, ci-devant ministre et plénipotentiaire de S. M. auprès de l'empereur, au moment qu'il vient de signer un des actes de la dernière pacification.
Portrait jusqu'au genou de M. le comte de Tessin, dans son cabinet, tenant une estampe de Jules Romain.
Portrait de M. Racine, de l'Académie des inscriptions, en habit de velours noir, appuyé sur un bureau.
Portrait de Mme Meinière, tenant un petit chien.
Portrait de M. l'abbé Caperonier, professeur du collége royal pour la langue grecque, appuyé sur son Quintilien.
Portrait de Mme Aved, forme ovale.

1741. Portrait de M. de Polinchove, premier président du parlement de

Flandre et garde des sceaux de la province, ayant une main appuyée sur son mortier, et l'autre tenant les sceaux.

Portrait de Mme Croisat, qui travaille à la tapisserie.

Portrait de M. Bachelier, premier valet de chambre du roy, et surintendant du gouvernement de Versailles, appuyé sur un bec-à-corbin.

Portrait de M. Philipe, assis et appuyé sur un livre.

1742. Portrait en pied de S. Ex. Saïd Pacha Beglierbey de Roumely, ambassadeur extraordinaire du Grand-Seigneur, entouré de tous les attributs qui désignent particulièrement ses connoissances, comme sphère, carte géographique, traité de paix, et d'un atlas, premier livre imprimé par ses soins à Constantinople. On voit sur le devant du tableau les lettres de croyance surmontées du sceau de l'Empire, renfermé sous une plaque de vermeil. Le fond représente une vue de Paris et le commencement de son entrée.

Portrait de M. le président de Maignière.

1743. Portrait de Mme la marquise de Sainte-Maur en sultane, dans le jardin du sérail. — H. 7 p. 1/2, l. 5 p. 1/2.

Portrait de M. le marquis de Mirabeau dans son cabinet, appuyé sur le Polibe de M. Follard.

Portrait de Mme La Traverse, appuyée sur une table.

Portrait de M. l'abbé Gédouin, abbé de Beaugenci, de l'Académie françoise.

1745. Grand portrait de M. le maréchal de Maillebois, vêtu en habit de bataille et en cuirasse.

Portrait de M. de *** dans son cabinet, appuyé sur un bureau, tenant une brochure ; vêtu de velours noir.

Portrait de M. Poisson de la Chabeaussière, avocat au parlement.

1746. Portrait de M. Crébillon, de l'Académie françoise, dans son cabinet, appuyé sur un fauteuil.

Portrait du R. P. Liniers, peint après sa mort.

Portrait de Mme Poisson de la Chabaussière, en habit de bal.

Portrait de M. de Moetlien, lieutenant des grenadiers des gardes françoises, en habit d'officier.

1747. Portrait de M. ***, dans son cabinet, appuyé sur son bureau, tenant à sa main l'Iliade d'Homère.

Portrait de M. Rigoley de Juvigny, avocat au parlement, appuyé sur les œuvres de Cicéron.

1748. Portrait jusqu'aux genoüils d'un échevin.

Portrait d'une dame, appuyée sur son balcon.

Portrait de M^me^ Laval-Montmorency, à présent duchesse de Loos de Cosse Warem.

Portrait d'une dame ayant les mains dans son manchon.

Portrait de M. le duc de Chevreuse, en cuirasse.

1750. Portrait en pied de M. le marquis de Cambyse, chevalier des ordres du roy, mort à Londres, dans le temps de son ambassade ; la tête n'est pas de l'auteur.

Portrait de M^me^ Brion, assise, prenant du thé.

Portrait du R. père Linières, confesseur du roy, devant un prie-Dieu.

1753. Portrait de M. le comte du Luc, maréchal des camps et armées du roy, en buste et cuirasse.

Portrait de M. Morand, de l'Académie royale des sciences et secrétaire perpétuel de celle de chirurgie, chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

Portrait de Mlle ***, en laitière.

Portrait du feu R. P. Maubert, Théatin.

1755. Portrait de M. l'Evêque de Meaux, premier aumônier de Madame Adélaïde de France.

Portrait de M. le marquis d'Harcourt Olonde, peint en cuirasse.

Portrait de M ***.

Portrait de M *** dans son cabinet, ayant un papier à la main.

1757. M. le marquis de Mirabeau, en cuirasse.

M. Gillet, avocat au parlement ; il est appuyé sur un bureau, tenant un livre à la main.

M. de Calonne, fils de M. le procureur général au parlement de Flandres.

1759. Portrait en pied de M. le maréchal de Clermont-Tonnerre. — H. 11 p., l. 7 p.

Portrait de M. Layé, président à mortier au parlement de Dijon. — H. 3 p. 1/2, l. 3 p.

BACHELIER (Jean-Jacques), peintre d'histoire, naquit en 1724. Agréé de l'Académie en 1751, il en fut reçu membre le 30 septembre 1752, et devint adjoint à professeur en 1763. Bachelier consacra, en 1765, une somme de 60,000 fr. à la fondation d'une école gratuite de dessin pour les artisans, et cet établissement, autorisé, en 1766, par lettres patentes du roi Louis XV, rend encore de grands services à la classe ouvrière. Il s'associa aux travaux du comte de Cayſus pour retrouver la peinture encaustique ou à la cire, et fut nommé directeur de la manufacture de porcelaine de Sèvres. Profes-

seur de l'Académie en 1770, Bachelier était, en 1785, directeur perpétuel de l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille. Adjoint à recteur, en 1792, il continua pendant la révolution à diriger l'établissement qu'il avait fondé et mourut en avril 1806, âgé de 82 ans.

1751. Un trophée pastoral.
Un trophée bachique, ou les attributs de l'automne.
Une hyacinthe du Pérou.

1753. Médaillon du roy, entouré de fleurs. — H. 4 p. 1/2, sur 3. (Morceau de réception à l'Académie.)
Un petit tableau émaillé sur de la porcelaine de la manufacture royale de Vincennes.
Autre, représentant une grappe de raisin, sur un fond blanc.
Autre, un canard accroché contre une planche de sapin.
Autre, un vase de fleurs.
Autre représentant une Flore.

1755. La fable du cheval et du loup. — H. 9 p. 1/2, l. 12 p. 1/2. (Ce tableau est peint en cire, suivant la découverte de l'auteur, qu'il appelle *inustion*, c'est-à-dire cire brûlée.)
Un mouchoir rempli de fleurs, sur un fond de damas bleu. — H. 2 p. 10 p°, l. 2 p. 4 p°.
Une jeune fille caressant une levrette. — H. 18 p°, l. 15 p°. (Ce tableau est peint en cire, suivant un procédé appelé *encaustique*).
Un lapin blanc. — Ovale, 17 p.
Du pain et des raisins. — Ovale, 17 p.
Un panier rempli de raisins. — H. 26 p°, l. 22 p°.
Un vase de fleurs. — H. 26 p°, l. 22 p°.
Une buse qui enlève un lapin. — H. 2 p. 10 p°, l. 3 p. 8 p°.
Des fleurs dans un vase de porcelaine de Vincennes. (Ce morceau, sous glace, est peint en cire à la thérébentine. Du cabinet de M. Calabre.)
Une tête de profil. — H. 2 p. 1 p°, l. 15 p°. (Peint sur taffetas, selon le procédé appelé *inustion*.)
Repos de chasse. — H. 3 p, l. 2 p. 3 p°.
Des raisins et autres fruits dans une assiette. — H. 1 p. 10 p°, l. 1 p. 1/2. (Ces deux tableaux appartenant à M. Rondet.)
Groupe de fleurs sur une table de marbre. — H. 22 p°, l. 19 p°.
Un panier de fruits et un mouchoir rempli de pêches. — H. 22 p°. l. 19 p°.

Une branche de lilas et autres fleurs dans un vase de lapis. — H. 27 p", l. 22 p".

1755. Un panier de fleurs sur un fond de damas jaune.— H. 18 p", l. 14 p".
Un hibou, un pimart et un panier rempli de gibier. — H. 2 p., l. 2 p. 10 p".

1757. Un lion d'Afrique, combattu par des dogues. — H. 9 p. 1/2, l. 8 p.
Un ours de Pologne arrêté par des chiens de forte race. — H. 9 p. 1/2, l. 8 p. (Ces deux tableaux sont tirés du château de Choisy.)
Plusieurs petits tableaux.

1759. Un perroquet blanc. — H. 2 p. 1/2, l. 1 p. 1/2.
Un faisan de la Chine. — H. 20 p", l. 3 p.
Deux petites chiennes qui jouent. — H. 20 p", l. 2 p. 4 p".
La Résurrection de Jésus-Christ. H. 17 p., l. 14 p.

(Ce tableau, destiné à l'église Saint-Sulpice, est peint dans l'une des manières proposées par M. le comte de Caylus dans son mémoire sur la peinture excaustatique, p. 64 et 65.)

Plusieurs petits portraits dessinés.

1761. Les amusements de l'enfance. — H. 10 p", l. 20 p".

(Ce tableau est au roi, et est destiné à être exécuté en tapisserie dans la manufacture des Gobelins.)

La fin tragique de Milon de Crotone. — H. 9 p., l. 6 p.

*Les quatre parties du monde représentées par les oiseaux qu'elles produisent.*

1° l'Europe, où l'on voit le coq, l'outarde, le héron, le coq-faisan et quelques canards;
2° l'Asie, caractérisée par le faisan de la Chine, le casoar, le paon, le huppé, l'oiseau royal et l'oiseau de paradis;
2° l'Afrique présente la pintade, la demoiselle de Numidie, le geai d'Angela et l'oiseau dit la palette;
4° l'Amérique est désignée par le roi des Couroumoux, le katacoi, l'ara, le courli, la poule sultane et le coq de roche.

Ces tableaux sont au roi, et décorent le salon de Choisy. Ils ont environ 4 p. en tous sens.

La fable du cheval et du loup. — 3 p. sur 2.
Un chat angora qui guette un oiseau. — 2 p. sur 18 p".
Une descente de croix, esquisse en grisaille.

1763. L'Europe savante. Elle est désignée par les découvertes qu'on y a faites dans les sciences et dans les arts. Le roi qui les encourage

y est représenté. Le Louvre qui est leur sanctuaire termine l'horizon. — H. 10 p. 6 p°, l. 5 p. 6 p°.

Le pacte de famille. Il est représenté par des enfants rassemblés autour de l'autel de l'amitié, qui jurent sur la cendre de Henri IV; leur serment est prononcé par l'amitié. Un génie élève les portraits des Bourbons vers un palmier, symbole de la gloire. — H. 10 p. 8 p°, l. 3 p. 5 p°.

Les alliances de la France. — H. 10 p. 8 p°, l. 3 p. 5 p°.

(Ces trois tableaux sont destinés à décorer la salle du dépôt des affaires étrangères à Versailles.)

La mort d'Abel, sujet tiré du poëme de M. Gesner. — H. 4 p. 6 p°, l. 3 p. 6 p°.

Plusieurs esquisses en grisaille. Sujets tirés du poëme d'Abel, de M. Gesner.

La paix. Esquisse en grisaille.

1765. Cimon dans sa prison, allaité par sa fille. — H. 4 p., l. 3 p.

Un enfant endormi. — 2 p. 6 p° sur 2 p.

Deux dessus de porte représentant des fleurs dans un vase. — H. 3 p., l. 4 p. 6°. (Destinés pour les appartements de Choisy.)

Fruits dans un panier éclairés d'une bougie. (Du cabinet de M. le marquis de Marigny.)

Plusieurs tableaux peints avec les nouveaux pastels préparés à l'huile.

1767. Psyché enlevée du rocher par les zéphyrs. — 4 p. sur 3 p.

BALDRIGHI (Guiseppe), peintre d'histoire, né à Pavie, vers 1722. Il étudia à Florence, sous la direction de Vincenzo Meucci, et vint ensuite à Paris, où il fut reçu à l'Académie, le 26 juin 1756. De retour en Italie, il fut nommé premier peintre de l'infant Don Philippe, duc de Parme. Il mourut à Parme, en 1802, âgé de 80 ans.

1757. La charité romaine.

(Morceau de réception de l'auteur à l'académie.)

BARDIN (Jean), peintre d'histoire, né à Montbard, le 31 octobre 1732, fut d'abord élève de Louis-Jean-François de Lagrenée l'*aîné*, puis de Jean-Baptiste-Marie Pierre. Il obtint, en 1764, le premier grand prix de peinture, dont le sujet était *Tullie faisant passer son char sur le corps de son père*, et fut envoyé à Rome, en 1768. Bien que les biographies le fassent recevoir à l'Académie en 1778, et que les registres de l'Académie le désignent comme ayant été reçu académicien le 27 mars 1779, les livrets des Salons auxquels il a exposé et les Almanachs Royaux ne le portent cepen-

dant que comme agréé. Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts d'Orléans, à sa fondation, en 1785, Bardin fut nommé membre correspondant de l'Institut, lors de sa réorganisation. Il mourut à Orléans, le 6 octobre 1809, âgé de 77 ans.

1779. Dispute de sainte Catherine. — Elle naquit à Alexandrie, en Égypte; elle était issue de sang royal. Ayant refusé à Maximien, empereur d'Orient, de sacrifier aux faux dieux, il fit assembler cinquante orateurs et philosophes pour la convaincre; ils furent eux-mêmes convertis à la religion chrétienne par son éloquence. — H. 6 p. 9 p°. L. 8 p. 1/2.

Saint Bernard se dispose à traduire le Cantique des cantiques. — H. 8 p. 5 p°. l. 4 p. 10 p°.

Henri IV malade à Monceau. — Il tient ce discours à Sully: Je n'appréhende point la mort, je l'ai affrontée dans les plus grands périls; mais j'avoue que j'ai regret de sortir de cette vie, sans avoir vu mon royaume dans l'état florissant où je m'étais proposé de le faire parvenir, et sans avoir témoigné à mes peuples, en les gouvernant bien et les soulageant, que je les aime comme mes enfants. Esquisse.

Salomon sacrifiant aux idoles. Esquisse. — H. 16 p°. l. 13 p°.

Le midi. Esquisse.

La nuit. Id.

L'enlèvement des Sabines. Dessin au crayon noir et blanc.

Les Sabines, interrompant la bataille occasionnée par leur enlèvement, obtiennent la paix et l'union des deux peuples. Idem.

Massacre des innocents. Idem.

(Ces trois dessins ont chacun 4 pieds de large sur 2 de haut.)

Salomon, entraîné dans l'idolâtrie, sacrifiant aux idoles. Dessin à l'encre de la Chine et bistre, rehaussé de blanc.

Réception d'une vestale. Dessin.

Tancrède et Herminie. Id.

Alexandre malade, donnant à Philippe, son médecin, la lettre qui l'accuse. Id.

Maladie d'Antiochus, découverte par le médecin Erasistrate. Id.

Le même sujet traité différemment.

Junon et Minerve vont au secours des Troyens; Iris, par ordre de Jupiter, les arrête et le leur défend. Id.

1781. L'Adoration des Mages (forme ovale). — H. 7 p. 3 p°. l. 4 p. 1/2.

(Pour la chapelle de Fontainebleau.)

Le sacrement de la pénitence. Esquisse.

(Cette esquisse qui appartient à dom V***, procureur général des Chartreux, doit être exécutée en grand pour la Chartreuse de Valbonne.)

1783. Jésus-Christ chez le Pharisien, ou la pénitence. H. 6 p. 1/2. l. 15 p.

1785. L'extrême-onction. — H. 6 p. 8 p°. l. 15 p. 2 p°.

(Pour la Chartreuse de Valbonne, près le Pont Saint-Esprit, en Languedoc.)

L'Adoration des Mages. Esquisse peinte du tableau exécuté pour la chapelle de Fontainebleau.

La Vierge. Esquisse peinte du tableau exécuté pour la Chartreuse de Paris.

Retour de Mars. Dessin.

L'eucharistie. Id.

L'extrême-onction. Id.

Maladie d'Antiochus, fils de Seleucus. Id.

Antiochus Epiphanis, au lit de la mort, dictant une lettre de réconciliation pour les Juifs. Id.

L'Amour répandant ses bienfaits. Id.

(Du cabinet de M. P***.)

BEAUDESSON (François), peintre de fleurs, naquit à Rome, vers 1644. Fils et élève de Nicolas Baudesson, peintre de fleurs et membre de l'Académie, mort en 1680; il fut reçu de l'Académie, le 5 février 1689, sur un tableau de 3 p. 1/2 sur 2 p. 3/4, représentant un panier plein de fleurs sur une table de pierre. Beaudesson fils mourut à Paris, le 17 mars 1713, âgé de 69 ans.

1699. Tableaux de fleurs et de fruits.

1704. Deux tableaux de fleurs.

BAUDOUIN (Pierre-Antoine), peintre en miniature et à la gouache, né à Paris, vers 1719, fut élève et gendre de François Boucher. Il exposa, en 1773, comme agréé, fut reçu académicien le 20 août de la même année, et mourut à Paris, le 15 décembre 1769, âgé d'environ 50 ans. — On a gravé d'après lui beaucoup de sujets galants.

1763. Un prêtre catéchisant de jeunes filles. Gouache.

Plusieurs portraits et autres ouvrages en miniature.

1765. Plusieurs petits sujets et portraits en miniature.

Plusieurs petites gouaches.

Un confessionnal.

Les enfants-trouvés dans l'église de Notre-Dame.

Une jeune fille querellée par sa mère.

Plusieurs portraits à la gouache.

1767. Le coucher de la mariée. Gouache.

Le sentiment de l'amour et de la nature cédant, pour un temps, à la nécessité. Id.

Huit petits tableaux en miniature, représentant une suite de la vie de la sainte Vierge.

Le premier feuillet du volume des épîtres et évangiles, commandé pour le service de la chapelle du roi, par M. de Fontanieu, conseiller d'état, intendant général des meubles de la couronne.

Plusieurs portraits et autres sujets, peints à la gouache et en miniature.

1769. Plusieurs feuillets du livre de l'épître et de celui de l'Évangile, destiné pour la chapelle du roi.

Le modèle honnête.

Autre tableau à la gouache.

BEAUFORT (Jacques-Antoine), peintre d'histoire, né à Paris, vers 1721. Il exposa, comme agréé, aux Salons de 1767 et 1769, et fut reçu académicien, le 26 janvier 1771 ; nommé conseiller en 1781, il mourut à Paris, le 25 juin 1784, âgé de 63 ans.

1767. Une flagellation. — H. 9 p., l. 6 d.

1769. Jésus-Christ expirant sur la croix ; les saintes femmes occupées à secourir la sainte Vierge qui s'évanouit. — H. 7 p., l. 6 p.

(Destiné à la salle de la Compagnie des Indes, à Pondichéry.)

1771. Brutus Lucretius, père de Lucrèce, et Collatinus, son mari, jurent, sur le poignard dont elle s'est tuée, de venger sa mort et de chasser les Tarquins de Rome. — H. 4 p., l. 5 p. 2 p°.

(Tableau de réception à l'Académie.)

L'Assomption de la Vierge. Esquisse d'une coupole. — H. 5 p. sur 4 p.

1773. Saint Louis, roi de France, étant près de Tunis, pour en faire le siége, est attaqué de la peste, et, prévoyant qu'il en mourra, remet à son fils, qui lui succéda, les instructions d'un grand roi, d'un digne père et d'un saint. — H. 9 p., l. 6 p. 6 p°.

(Destiné à la chapelle de l'École royale militaire.)

Loth et ses filles. — H. 1 p. 2 p°., l. 1 p. 5 p°.

L'enlèvement des Sabines, Dessin lavé au bistre. — H. 1 p., l. 2 p. 6 p°.

Plusieurs tableaux.

1775. Incrédulité de saint Thomas. — H. 1 p. 5 p°. sur 1 p. 2 p°.
Sainte Madeleine dans le désert. — H. 1 p. 8 p°. sur 1 p. 5 p°.
Deux femmes grecques, dont une brode au métier. — 1 p. 3 p°. sur 1 p.

1777. L'enfant Jésus et la Vierge : les Anges viennent lui rendre hommage (forme ovale). — H. 1 p. 10 p°., l. 1 p. 6 p°.
Charité romaine. — H. 1 p., l. 9 p°.

1779. Mort de Calanus, philosophe indien. — Ce philosophe ayant atteint l'âge de 83 ans, sans aucune incommodité, se trouvant un jour tourmenté d'une douleur violente d'entrailles, dit à Alexandre, qu'il avait suivi dans son expédition des Indes : Dieu m'appelle et veut reprendre ce qui lui appartient. Ordonnez que l'on dresse un bûcher pour mes funérailles, afin que les flammes purifient les fautes que mon corps peut avoir commises. De ce dévouement il en résultait un grand honneur aux descendants de celui qui en avait eu le courage. Alexandre, qui aimait Calanus, ne lui accorda cette grâce qu'avec peine; et, pour orner sa pompe funèbre, il fit mettre son armée en bataille, ordonnant de répandre des parfums précieux sur le bûcher couvert d'un tapis magnifique. L'instant du tableau est celui où Calanus monte sur le bûcher, et parle à un officier député par Alexandre, qui lui demande s'il n'a rien à dire à ce prince avant de mourir : Non, lui répond Calanus; je compte le revoir dans trois mois, à Babylone. Cette réponse fut regardée comme une prédiction de la mort d'Alexandre, arrivée, en effet, trois mois après, à Babylone..... *Quinte Curce.* — H. 10 p. l. 8 p.
(Pour le roi.)
Néron tourmenté par ses remords. — Néron, l'esprit bourrelé par l'horreur de ses crimes, dit, un jour, à un de ses affranchis, que les nuits lui étaient affreuses, qu'il se croyait tourmenté et déchiré par les furies à coups de fouet et de serpents, et qu'il lui semblait entendre sa mère elle-même lui reprocher son parricide. — H. 4 p., l. 5 p. 2 p°.

1781. Mort de Bayard. — 10 p. carrés.
(Pour le roi.)

1783. Le duc de Guise chez le président du Harlay. — Sous le règne de Henri III, le duc de Guise, surnommé *le Balafré*, auteur et chef des factions qui troublaient le royaume, indigné des obstacles

qu'opposait à ses desseins la fermeté du président du Harlay, se présente chez ce magistrat, suivi des gens de la lie du peuple. Le président, calme et inébranlable, ne fit d'autre réponse à ces discours que celle-ci : *Mon âme est à Dieu et mon cœur au roi ; je vous livre ma personne.* Le duc, déconcerté, se retira avec dépit. Ce moment est celui du tableau. — H. 10 p., l. 8 p.

BEAUVARLET (Jacques-Firmin), dessinateur et graveur, né à Abbeville, en 1731, reçu de l'Académie le 25 mai 1776, et mort à Paris, le 7 décembre 1797.

(Voir son article à la gravure.)

1765. La conversation espagnole.

La lecture.

(Ces dessins, d'après feu M. Carle Van Loo, sont destinés à être gravés.)

1767. Mercure et Aglaure ; dessin d'après La Hire.

Une fête de campagne dans l'intérieur d'une maison ; dessin d'après Téniers.

(Ces deux dessins sont destinés à être gravés.)

1769. La vendange ; dessin au crayon noir, d'après David Téniers. — H. 17 p°., L. 2 p.

La Vierge avec l'enfant Jésus et le petit saint Jean ; dessin au crayon noir, d'après M. Boucher.

Deux pastorales ; id.

(Ces dessins sont destinés à être gravés.)

1771. Cinq dessins ovales, dont quatre sont les Quatre Heures du jour, et le cinquième, une Prêtresse tenant une corbeille de fleurs ; d'après les tableaux de feu M. Carle Van Loo.

Deux dessins qui représentent des Sultanes ; d'après les tableaux de feu Carle Van Loo, qui sont au château de Ménars.

1773. Les couseuses ; dessin d'après le tableau du Guide, du cabinet de feu M. le baron de Thiers.

Télémaque racontant ses aventures à la nymphe Calypso ; dessin d'après Raoux.

Le médecin aux urines ;
La marchande de gibier ; } dessins d'après les deux tableaux de Gérard Dow, du cabinet de M. le duc de Choiseul.

(Ces dessins sont destinés à être gravés.)

1775. Esther couronnée par le roi Assuérus ; dessin.

Évanouissement d'Esther devant Assuérus ; id.

Mardochée refuse de fléchir les genoux devant Aman ; id.

Repas donné par Esther à Assuérus; dessin d'après M. de Troy fils.

1777. Le triomphe de Mardochée ; dessin.

La toilette d'Esther; id.

Aman arrêté par ordre d'Assuérus ; id.

(Suite de l'histoire d'Esther d'après M. de Troy le fils.)

1783. Renaud et Armide ; dessin sur papier bleu, d'après de Troy, pour être gravé.

BELLE (Nicolas-Simon-Alexis), peintre de portraits, naquit à Paris, en 1674. Élève de François de Troy, il obtint, en 1700, le grand prix de peinture, et fut reçu de l'Académie le 4 août 1703. Il donna, pour sa réception, les portraits de Louis Lerambert et de Pierre Mazeline, sculpteurs. Il mourut à Paris, le 21 novembre 1734, âgé de 60 ans.

1704. Portrait de M. le colonel Léé.

Portrait de M. le chevalier Giffort.

Portrait de Jacques III, roy d'Angleterre.

Portrait de la princesse Louise-Marie, sa sœur.

Portrait de madame Marie Cheron.

Portrait de madame Renouard.

BELLE (Clément-Louis-Marie-Anne), peintre d'histoire, fils du précédent, naquit à Paris, le 16 novembre 1722. Agé de douze ans, à la mort de son père, il entra dans l'atelier de François Lemoyne, et fit, en 1745, un voyage en Italie. De retour en France, il fut nommé, en 1755, inspecteur de la manufacture royale des Gobelins, et exposa au Salon de 1759, en qualité d'agréé. Reçu de l'Académie, le 28 novembre 1761, il présenta, pour son admission, un tableau représentant Ulysse de retour à Itaque et reconnu par sa nourrice. Adjoint à professeur, en 1762, il fut professeur, en 1765, adjoint à recteur, en 1785, et recteur, en 1790. Belle fils mourut à Paris, le 29 septembre 1806, à l'âge de 84 ans.

1759. La réparation de la profanation commise dans l'église de Saint-Merry à Paris, en 1722.

Le saint ciboire, en ayant été enlevé, fut trouvé, quelques jours après, brisé et les hosties répandues sur la terre, dans une des chapelles de cette église, où elles avaient été jetées, enveloppées dans un linge. M. Louis Mettra, alors curé de cette paroisse, y établit une fête que l'on solemnise tous les ans, le dimanche d'après la Quasimodo, en réparation de cette impiété. M. Pierre-Joseph Artaud, qui lui a succédé dans cette cure, en 1744, et qui

est actuellement évêque de Cavaillon, a cru devoir transmettre, par ce tableau, le souvenir de l'objet de cette fête.

On y voit en bas le saint ciboire et les hosties renversées, le curé et quelques ecclésiastiques, suivis du peuple, sont prosternés dans un saisissement de frayeur et d'adoration. En haut paraît le Père Eternel ; l'ange exterminateur est prêt à venger cet outrage ; la religion prosternée implore la miséricorde de Dieu pour l'auteur inconnu de ce sacrilége.

(Ce tableau, destiné à être placé dans l'église de Saint-Merry, a 11 pieds de hauteur sur 7 de largeur.)

1767. L'archange Michel vainqueur des anges rebelles.

(Ce tableau, de 9 pieds de haut sur 6 pieds de large, est destiné pour une église de Soissons.)

1771. Le combat de Saint-Michel. — H. 9 p., l. 6 p.

Psyché et l'Amour endormis. — H. 11 p. 4 p°, l. 7 p. 9 p°.

(Ce tableau est destiné à faire suite à une tenture de feu M. Charles Coypel, dont les sujets sont tirés de divers opéras, et traités dans le costume du théâtre.)

BELLENGÉ (Michel-Bruno), peintre de fleurs et de nature morte, exposa, comme agréé, au Salon de 1763, et fut reçu de l'Académie, le 27 octobre 1764. Membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, il se retira à Rouen, en 1793.

1763. Un globe terrestre accompagné de légumes, de fruits et de fleurs.

L'intention de l'auteur a été de représenter la terre et ses produits.

Plusieurs tableaux de fleurs et de fruits.

1765. Des fleurs. — 3 p. sur 2 p. 6 p°.

(Morceau de réception de l'auteur à l'Académie.)

Plusieurs tableaux de fleurs et de fruits.

1767. Fruits et fleurs.

Tableau de 11 p. 6 p° de haut sur 5 p. 4 p° de large, appartenant à M. de Monville.

Vases et fruits. — H. 2 p., l. 2 p. 6 p°.

Plusieurs tableaux de fleurs et de fruits.

1769. Des fruits. — H. 3 p. 7 p°., l. 2 p. 8 p°.

Des fleurs ; peint sur glace.

(Ovale. — Tiré du cabinet de M. Boucher, premier peintre du roi.)

1771. Corbeille de fleurs. — H. 2 p. 8 p°., l. 3 p. 9 p°.

Vase contenant des fleurs. — H. 2 p. 11 p°., l. 3 p. 3 p°.

1773. Une table chargée de fruits. — H. 3 p. 4 p°., l. 3 p. 1 p°.

Des fleurs. — H. 2 p., l. 1 p. 2 p°.

(Du cabinet de M. Aillet de Counom, lieutenant civil et criminel du bailliage de Rouen, de l'Académie des sciences de cette même ville.)

Fleurs et fruits. — H. 2 p., l. 1 p. 2 p°.

(Du cabinet de M. Brochant, ancien conseiller au parlement de Rouen.)

Un laque à ouvrage et des fleurs.

(Du cabinet de M. d'Embourney, secrétaire perpétuel de l'Académie d'agriculture, et membre de celle des sciences et arts de Rouen.)

Un déjeûner.

Fleurs et fruits, exposés sous le même numéro.

1775. Des fleurs. — H. 3 p. 7 p°., l. 2 p. 9 p°.

(Appartient à M. Le Couteux de Rouen.)

1777. Deux tableaux de fleurs. — H. 2 p. 10 p°., l. 2 p. 3 p°.

Deux autres tableaux de fleurs. — H. 11 p°., l. p. 1 p°.

1779. Tableau de gibier. — H. 2 p., l. 2 p. 6 p°.

Raisins et autres fruits, avec une jatte de cristal. — H. 1 p. 5 p°., l. 1. p. 9 p°.

Corbeille de fleurs. — H. 1 p. 8 p°., l. 1 p. 5 p°.

Des prunes de Reine-Claude.

Des pêches.

Raisins et poires.

BENOIST (Antoine), peintre de portraits, né à Joigny, en Bourgogne, en 1631, fut reçu de l'Académie, le 29 novembre 1686, sur le portrait du sculpteur Buirette. Il avait exécuté, pour le chœur de l'église de l'hôpital de la Charité des hommes, rue des Saints-Pères, un Christ en croix. Antoine Benoist mourut à Paris, le 9 avril 1717, âgé de 86 ans.

1699. Portrait du premier ambassadeur de Siam.

Id. du second ambassadeur de Siam.

Id. du chancelier des ambassadeurs de Siàm.

Id. de l'ambassadeur de Moscovie.

Id. du chancelier de Moscovie.

Id. du fils du chancelier de Moscovie.

Id. d'un Chartreux.

BERTHELEMY (Jean-Simon), peintre d'histoire, naquit à Laon, le 5 mars 1743. Elève de Noël Hallé, il remporta, en 1767, le grand prix de peinture et se rendit à Rome. De retour à Paris, il fut agréé de l'Académie et

exposa, en cette qualité, aux Salons de 1777 et de 1779. Reçu membre de l'Académie, le 18 août 1781, il fut nommé adjoint à professeur, en 1792. Professeur de l'École spéciale de dessin, Berthelemy mourut à Paris, le 1er mars 1811, à l'âge de 68 ans.

1777. Siége de Calais. — Edouard, roi d'Angleterre, irrité de la longue résistance des habitants de Calais, ne voulut entendre à aucune composition, si on ne lui livrait six des principaux d'entre eux pour en faire ce qui lui plairait. Eustache de Saint-Pierre et cinq autres se dévouèrent et lui portèrent les clefs, tête et pieds nus et la corde au cou. Edouard, déterminé à les faire mourir, n'accorda leur grâce qu'aux prières de son fils et de la reine. — H. 9 p., l. 12 p. 6 p°.

Un gladiateur expirant.

Saint Sébastien, demi-figure.

Plusieurs têtes.

L'Aurore qui pleure sur le tombeau de Memnon; dessin.

Darius fait chercher des trésors dans les tombeaux de Babylone.

1779. L'action courageuse d'Eustache de Saint-Pierre au siége de Calais. —Edouard III, roi d'Angleterre, ayant réduit la ville de Calais à la dernière extrémité, exigea que l'on lui livrât six des principaux habitants pour être mis à mort. Eustache de Saint-Pierre se dévoua volontairement pour sauver la vie de ses concitoyens, et cinq autres suivirent son exemple; ils vinrent tête et pieds nus, la corde au coû, mettre les clefs de la ville aux pieds du roi; ils attendaient l'instant de leur supplice. Les seigneurs anglais avaient en vain tenté d'adoucir le roi; en vain le jeune prince de Galles, son fils, le sollicitait, les larmes aux yeux, Edouard persistait et prononçait l'arrêt de mort, lorsque la reine son épouse, qui était enceinte, se mit à ses genoux en pleurant, demandant la grâce de ces braves citoyens de Calais. Edouard se laissa fléchir, et accorda, aux instances de la reine, ce qu'il avait refusé à son fils et à toute sa cour. — 10 pieds carrés.

(Pour le roi.)

Martyre de Saint-Pierre. — 11 p., l. 13 p.

La peste de Milan, où Saint-Charles porte lui-même le viatique aux pestiférés.

(Esquisse d'un plafond, de 2 pieds de diamètre.)

Deux portraits (et études).

1781. Apollon et Sarpédon. — Apollon, après avoir lavé le sang dont Sarpédon était tout défiguré, et l'avoir parfumé d'ambroisie, ordonne

au Sommeil et à la Mort de le porter promptement en Lycie, où sa famille et ses amis lui firent de magnifiques funérailles. — H. 7 p., l. 6 p.

(Morceau de réception à l'Académie.)

1783. Jean Maillard, capitaine de quartier. — Il tue, à la porte Saint-Antoine, Marcel, prévôt de la ville de Paris, qui devait faire entrer par cette porte, pendant la nuit, les troupes du roi de Navarre, jointes aux rebelles pour s'emparer de la Bastille et massacrer les partisans du Dauphin, régent du royaume, pendant la captivité du roi Jean (1352). — H. 10 p., l. 8 p.

Deux têtes d'étude.

1785. Manlius Torquatus, condamnant à la mort son fils, quoique vainqueur, pour avoir combattu, malgré la défense des consuls, l'an de Rome 413. — 10 p. sur 8.

NOTA. Le même auteur a exécuté un grand tableau qui n'a pu être transporté au salon, et qui est placé dans l'église du séminaire du Saint-Esprit, rue des Postes, près l'Estrapade.

Ce morceau, de 14 pieds de haut sur 8 de large, représente l'établissement de la religion chez les sauvages. Un missionnaire semble leur parler du mystère de la Sainte-Trinité, dont la gloire renverse l'idolâtrie.

1789. Constance d'Eléazar, l'un des princes des scribes et des docteurs de la loi, que le ministre d'Antiochus veut contraindre de sacrifier aux idoles, et qui préfère la mort au crime de manger de la chair défendue.

(Ce tableau de 10 pieds sur 8 est au roi.)

Sainte-Catherine soutenant la foi chrétienne au milieu des philosophes d'Alexandrie et devant l'empereur Maximien.

(Ce tableau, peint pour la cathédrale de Senlis, a 10 pieds et demi de haut sur 5 pieds et demi de large.

BERTIN (Nicolas), peintre d'histoire, né à Paris, en 1667. Son père et son frère étaient sculpteurs; il fut d'abord placé chez Guy-Louis Vernansal, passa ensuite dans l'atelier de Jouvenet, et enfin dans celui de Bon Boulogne. Il obtint, en 1685, le grand prix de peinture, et se rendit à Rome, d'où il revint après quatre ans d'études. Admis à l'Académie, le 28 avril 1703, son morceau de réception représentait Hercule délivrant Prométhée attaché sur le mont Caucase par Vulcain. Adjoint à professeur, en 1705, et professeur, en 1715, Bertin exécuta, pour l'abbaye de Saint-Germain des Prés, un Saint-Philippe baptisant l'eunuque de la reine Candace, et pour l'église de Saint-Leu, une Résurrection. Appelé, en 1723,

auprès de l'électeur de Bavière, il exécuta des travaux dans son château de Nymphenbourg. Adjoint à recteur, en 1733, il fut nommé, par le duc d'Antin, directeur de l'école de Rome; mais il refusa cet honneur et mourut à Paris, le 11 avril 1736, âgé de 59 ans.

1704. Une bacchanale.
Les filles de Jetro défendues par Moyse.
Un crucifiement de J.-C.
J.-C. qui lave les pieds à ses apôtres.
Naissance d'Adonis.
Le pieux Samaritain.

BEVILLE (Charles), peintre de paysages, né à Paris, vers 1651, fut reçu académicien, le 5 juillet 1681, et mourut à Paris, le 2 février 1716, à 65 ans.

1699. Un paysage.

BILCOQ (Marie-Antoine), peintre de genre, a exposé, en 1787, comme agréé, et a été reçu académicien, le 27 juin 1789.

1787. Un philosophe et son élève dans son cabinet. — H. 22 p°., l. 33 p°.
(Appartenant à M. Chalut.)
Un astronome.
(Ovale. — Appartenant à M. ***.)
L'instruction villageoise. — La mère fait la lecture de la Vie des Saints; près d'elle, sa fille aînée est appuyée sur un buffet; deux autres de ses sœurs regardent leur père, tandis qu'il fume, assis sur un tonneau; derrière lui, son gendre, les bras croisés, écoute la lecture, et un petit enfant de sa fille joue devant lui avec un oiseau. Le lieu de la scène est une grange. — H. 2 p. 8 p°., l. 3 p. 6 p°.

1789. Un naturaliste. — H. 2 p., l. 2 p. 1/2.
(Morceau de réception de l'auteur.)
Un chymiste dans son laboratoire. — H. 18 p., l. 22 p.
Jeune fille réfléchissant sur une lettre et des présents qu'elle vient de recevoir. — H. 15 p°. l. 12 p°.
(Ces deux tableaux appartiennent à M. Bloche.)
Un petit enfant jouant. — H. 8 p°. l. 6 p°.
(Appartient à M. Micque.)

BLANCHARD (Gabriel), peintre d'histoire, né à Paris, vers 1630, était fils de Jacques Blanchard, peintre d'histoire, mort en 1638, et neveu de Jean-Baptiste Blanchard, aussi peintre d'histoire, mort en 1665. Jacques

Blanchard étant mort avant son frère aîné, Blanchard le fils suivit les leçons de son oncle, et fut connu alors sous le nom de Blanchard le neveu. Reçu académicien, le 6 mai 1663, sur un tableau représentant allégoriquement la naissance de Louis XIV, il fut successivement adjoint à professeur, en 1670, professeur, en 1672, et trésorier, en 1699. Il mourut, le 29 février 1704, âgé de 74 ans.

1699. Saint Jérôme.
Saint Jean.
Une sainte Famille.
La Madeleine.
Une descente de croix.
Saint Jérôme.
Deux saintes Familles.
Une petite Madeleine.

BOICHOT (Guillaume), sculpteur, né à Châlon-sur-Saône, en 1738, fut admis à l'Académie, comme agréé, en 1789. Il est mort le 9 décembre 1814. On trouvera à l'article sculpture les travaux de cet artiste.

1789. Le Christ porté au tombeau ; dessin.
Descente de croix ; dessin.
Combat des Lapithes et des Centaures ; dessin.
Achille plongé dans le Styx par Thétis, sa mère ; dessin.
Les vendanges ; dessin.
Bacchanales ; dessin.
Diane distribuant des flèches à ses compagnes ; dessin.
Assemblée des philosophes ; dessin.
(Voir à la sculpture).

BOIZOT (Antoine), peintre d'histoire, né en 1702. Reçu académicien, le 25 mai 1737; il fut dessinateur à la manufacture des Gobelins. Il mourut à Paris, le 10 mars 1782, à 80 ans, laissant un fils, Louis-Simon Boizot, connu comme sculpteur, et une fille, Marie-Louise-Adélaïde Boizot, qui a gravé.

1737. L'homme entre deux âges (forme ovale.
(Tirés des Fables de La Fontaine.)
Le chien secouant des pierreries (forme ovale).
Ixion foudroyé par Jupiter.

1738. Un dessus de porte, représentant l'origine de l'amour démontré par la beauté, tenant un verre ardent qui allume le flambeau de l'Amour. — H. 3 p., l. 4 p.

L'éducation de l'Amour par le secours de Mercure et de Vénus.
Vénus désarmant l'Amour.
L'Amour piqué par une abeille.
La Sculpture.
L'Architecture.

1739. Bersabée sortant du bain. — H. 2 p. 1/2, l. 3 p.
Vertumne et Pomone.
Bacchus et Ariane.

1740. Renaud et Armide.

Renaud quitte Armide par le conseil des chevaliers qui le pressent de retourner au camp de Godefroy. Armide tombe évanouie à ce départ au pied de Renaud, qui s'efforce de retenir ses pleurs. — H. 4 p., l. 5 p.

1741. Zéphire et Flore.
L'Aurore et Céphale.
L'éducation de l'Amour.
Les caractères de la poésie.
Les Grâces qui instruisent l'Amour.

1742. Renaud et Armide dans les plaisirs. — H. 4 p., l. 5 p.

1743. La reconciliation de Vénus et de l'Amour.
Vénus essayant les armes de l'Amour.

1745. Les regrets d'Apollon sur la mort d'Hyacinthe. — 3 p. sur 2.
Vénus et Adonis. — 3 p. sur 2.

1746. L'Aurore. — H. 4 p., l. 3 p.
La Nuit. — H. 4 p., l. 3 p.

(Ces deux tableaux doivent être exécutés en tapisserie aux Gobelins, et entourés d'ornements.

1747. Déification d'Enée. — H. 6 p., l. 4 p.
Vénus prie Vulcain de forger des armes pour son fils Enée. — H. 3 p., l. 2 p. 6 p°.
Un berger et une bergère faisant paître des chèvres.
Des bergers qui s'amusent à orner un mouton chéri.

(Ces deux sujets champêtres sont pendants.)

Vuè du Colysée de Rome.

1748. Les Muses, après avoir enchaîné l'Amour, le remettent entre les mains de la Beauté.

(Tiré d'une ode d'Anacréon.)

Portrait d'un enfant de l'auteur.

1750. Des bergers en adoration devant J.-C. naissant. — H. 6 p. 1/2, l. 4 p. 1/2.

1751. Deux dessus de portes chantournés, dont les sujets sont tirés d'un poëme de M***.

1753. L'Aurore qui invoque l'Amour pour obtenir le rajeunissement de Titon ; tableau de cabinet.

1755. Martyre de sainte Concorde, nourrice de saint Hippolyte ; elle l'affermit par son exemple dans la foi qu'il avait confessée en présence de l'empereur Valère. — H. 10 p., l. 9 p.
(Pour l'église paroissiale de Saint-Hippolyte.)
La Peinture. — 3 p. 1/2 carré.
Le châtiment de l'Amour. — H. 15 p., l. 2 p.
(Appartenant à M. d'Isle le fils.)

1757. La famille de l'auteur. — H. 2 p. 2 p°., l. 3 p. 4 p°.

1759. Flore couronnée par le Zéphire. — H. 3 p., l. 2 p.
L'Amour qui se repose sur ses armes. — H. 14 p°., l. 16 p°.

1761. Télémaque, accompagné de Minerve, sous la figure de Mentor, raconte ses aventures à la nymphe Calypso. — H. 2 p. 6 p°., l. 3 p.

1763. Argus discourant avec Mercure. — H. 4 p., l. 3 p.
Des enfants reçoivent les récompenses dues à leurs talents. — H. 1 p. 8 p°, l. 1 p. 4 p°.
Des enfants reçoivent les récompenses attachées au métier de la guerre. — H. 1 p. 8 p°, l. 1 p. 4 p°.
La Sculpture. — H. 1 p. 8 p°, l. 1 p. 4 p°.

1765. Les Grâces enchaînent l'Amour.
Mars et l'Amour disputent sur le pouvoir des armes ; Vénus sourit et trempe les traits de l'Amour dans du miel, en ordonnant à Cupidon d'y mêler de l'amertume ; sujet tiré d'Anacréon.

1771. L'odorat. — H. 2. p. 2 p°., l. 2 p. 5 p°.
L'ouïe. — H. 2 p. 2 p°., l. 2 p. 5 p°.

BOUCHARDON (Edme), sculpteur, né à Chaumont en Bassigny, en 1698, reçu académicien le 27 février 1755, mort à Paris le 27 juillet 1762. On trouvera à la sculpture la suite des travaux de cet artiste.

1737. Les fêtes de Palès célébrées chez les Romains par les gens de la campagne, pour honorer cette déesse et lui demander la conservation des troupeaux ; dessin à la sanguine.

1737. Les fêtes lupercales ; elles étaient en usage à Rome dès le temps de sa fondation ; on les célébrait à l'honneur du dieu Pan : deux jeunes gens armez de courroyes prises dans la peau des victimes, couroient nuds par la ville et en frappoient toutes les femmes qu'ils

rencontroient, dans la confiance qu'elles deviendroient fécondes; dessin à la sanguine.

Les vendanges célébrées dans les campagnes d'Athènes, mises en grand, d'après la fameuse cornaline antique qui est au cabinet du roy, connue sous le nom de cachet de Michel Ange.

Une tête de vieillard plus grande que nature; à la sanguine.

Deux autres têtes aussi plus grandes que nature, deux enfants de M. Mariette: l'une d'un enfant qui rit, et l'autre d'une petite fille en bagnolette; à la sanguine.

1741. Vénus voulant retenir l'Amour qui s'échappe; dessin à la sanguine.

Vénus armée d'un bouquet de roses, punissant l'Amour de sa fuite; id.

La muse Erato recueillant les accords que forme le Dieu de la musique; id.

BOUCHER (François), peintre d'histoire, né à Paris en 1704. Son père était dessinateur en broderies et le plaça dans l'école de François Lemoine. Il remporta le premier prix à l'âge de 19 ans, mais n'ayant pu obtenir le brevet de pensionnaire du roi, qui ne s'accordait alors qu'aux protégés du duc d'Antin, directeur général des bâtiments du Roi, il fit le voyage d'Italie à ses frais, avec Carle Van Loo. A son retour à Paris, en 1733, il fut agréé à l'Académie et sur la présentation d'un tableau représentant Renaud aux pieds d'Armide; il fut reçu académicien le 30 janvier 1734. Adjoint à professeur en 1735, professeur en 1737, adjoint à recteur en 1752, recteur en 1752, recteur en 1761, et directeur de l'Académie en 1765, Boucher devint, dans cette dernière année, après la mort de Carle Van Loo, premier peintre du Roi. Il mourut à Paris, le 30 mai 1770, âgé de 66 ans.

1737. Quatre tableaux cintrés représentant divers sujets champêtres.

Deux petits tableaux ovales représentant les quatre saisons.

1738. Vénus descend de son char, soutenue par l'Amour pour entrer au bain. (Chantourné.)

Les trois Grâces enchaînant l'Amour. (Dessus de porte chantourné.)

L'éducation de l'Amour par Mercure.

1739. Psyché conduite par Zéphire dans le palais de l'Amour. — H. 10 p., larg. 14 p.

Ce tableau doit être exécuté en tapisserie pour le roi, à la manufacture de Beauvais.

L'Aurore et Céphale.

(Forme chantournée, dessus de porte pour l'hôtel de Soubise.)

Paysage avec moulin.

1740. La naissance de Vénus.

Cette déesse paraît sortir du sein des eaux avec les grâces, accompagnée des Tritons, des Néréïdes et des amours. — H. 4 p., l. 5 p.

Une forêt. — H. 4 p., l. 5 p.

Paysage, un moulin. — H. 4 p., l. 5 p.

1742. Diane sortant du bain avec une de ses compagnes. — H. 2 p., l. 2 p. 1/2.

Paysage d'après nature, environs de Beauvais. — H. 2 p., l. 2 p. 1/2.

Esquisse de paysage, représentant le hameau d'Issé. Il doit être exécuté en grand pour l'Opéra. — H. 2 p., l. 3 p.

Huit esquisses de différents sujets chinois, pour être exécutés en tapisseries à la manufacture de Beauvais.

Léda ; esquisse.

Un paysage de la fable de Frère Luce ; esquisse.

1743. La naissance de Vénus ; forme ovale.

Vénus à sa toilette, sortant du bain ; forme ovale.

La muse Clio présidant à l'histoire et à l'éloge des grands hommes.

Elle est représentée assise, écrivant sur un grand livre, supportée par les ailes du temps, regardant les bustes et médaillons des héros placez au temple de mémoire. Chantourné, 6 p. de larg. sur pareille hauteur.

La muse Melpomène.

Elle préside à la tragédie ; c'est pourquoy on la représente tenant d'une main une épée ou poignard ensanglanté, et de l'autre, des sceptres et des couronnes. Chantourné, 6 p° de larg. sur pareille hauteur.

Paysage où paroit un moulin à eaux ; et une femme donnant à manger à des poules.

Paysage représentant une vieille tour, et sur le devant des blanchisseuses.

Paysage de forme chantournée, représentant un vieux colombier, et une espèce de pont ruiné, sur lequel est une femme et son enfant qui regarde un pescheur.

1745. Un sujet pastoral ; tableau chantourné.

Vénus sur les eaux ; esquisse à gouache.

Deux dessins.

1746. L'éloquence avec ses attributs ; forme chantournée.

L'astronomie ; forme chantournée.

(Ces deux tableaux sont placés dans le cabinet des médailles, à la bibliothèque du roi.)

Vénus ordonnant à Vulcain des armes pour Enée (Énéide de Virgile); forme ovale.

1747. Jupiter et Europe.

Jupiter, changé en taureau, porte sur son dos Europe, qu'il enlève par surprise. Aussitôt la mer se calme; les vents retiennent leur haleine, mille petits Amours voltigent autour d'elle. Les uns portent en leurs mains la torche nuptiale, les autres chantent l'hyménée, suivis de la troupe des vieux marins et des Néréïdes à demi nues, assises sur des dauphins et accompagnées des tritons qui folâtrent alentour. Neptune et Amphitrite marchent devant; Vénus répand des fleurs sur cette belle. Ce tableau, de 5 p. de haut sur 6 p. de large, commandé extraordinairement pour le roi par M. de Tournehem, directeur général des bâtiments, était exposé dans la galerie d'Apollon.

(Voir dans l'introduction l'avertissement du salon de 1747.)

Les forges de Vulcain; forme ovale. (Destiné à la chambre du roy à Marly.)

Deux pastorales; forme ovale.

Une esquisse en grisaille, représentant un sujet allégorique d'une thèse dédiée à M. le dauphin.

Un berger qui montre à jouer de la flûte à sa bergère; ovale.

Une nativité.

1750. Une nativité ou adorotion de bergers. — H. 5 p. 1/2, l. 4 p.

(Pour la chapelle du château de Bellevue.)

Quatre pastorales de forme ovale :

1° deux amants surpris dans les blés;

2° un berger accordant sa musette près de sa bergère.

3° le sommeil d'une bergère à laquelle un rustaud apporte des fleurs de la part de son berger;

4° un berger qui montre à jouer de la flûte à sa bergère.

Deux paysages ornés de figures sur le devant.

(Appartenant à M. Langlois.)

1757. Le lever du soleil. — H. 11 p., l. 9 p.

Le coucher du soleil. — H. 11 p., l. 9 p.

(Ces tableaux doivent s'exécuter en tapisserie à la manufacture royale des Gobelins, par les sieurs Cozette et Audran.)

Quatre saisons, figurées par des enfants.

(Ces quatre tableaux sont destinés pour le plafond de la salle du conseil à Fontainebleau.)

Deux pastorales, dessus de porte du château de Bellevue.

1757. Les forges de Vulcain.

Ce tableau, de 10 pieds carrés, est au roi. Il est destiné à être exécuté en tapisserie dans la manufacture royale des Gobelins.)

Portrait de M^me^ la marquise de Pompadour.

1761. Pastorales et paysages.

1763. Le sommeil de l'enfant Jésus; cintré. — H. 2 p., l. 1 p.

1765. Jupiter transformé en Diane pour surprendre Calisto.

Angélique et Médor.

(Ces deux tableaux ovales ont environ 2 pieds de haut sur 1 pied 6 pouces de large. Du cabinet de M. Bergeret de Grancourt.)

Deux pastorales. — H. 7 p. 6 p°, l. 4 p.

Quatre pastorales, dont deux sont ovales.

Autre pastorale; ovale d'environ 2 p. de haut sur 1 p. 6 p° de large.

Une jeune femme attachant une lettre au col d'un pigeon. — H. 2 p., l. 2 p.

Un moulin à eau; paysage. — H. 2 p., l. 1 p. 6 p°.

1769. Une marche de bohémiens ou caravane dans le goût de *Benedetto di Castiglione*. — H. 6 p. 6 p°, l. 9 p.

BOULOGNE (1) (Bon), ou de Boullongne, dit l'aîné, peintre d'histoire, né à Paris, en 1649. Son père, Louis de Boulogne, né à Paris, en 1609, fit partie de l'Académie, lors de la fondation de cette société, en 1648, fut nommé professeur, en 1656, et mourut à Paris, en mars 1674, laissant deux fils, Bon et Louis de Boulogne, et deux filles, Geneviève et Madeleine de Boulogne. Bon Boulogne, élève de son père, fut envoyé de bonne heure à Rome, par Colbert, comme pensionnaire du roi, et se rendit ensuite en Lombardie. A son retour à Paris, il fut reçu académicien, le 27 novembre 1677, et donna pour son tableau de réception le combat d'Hercule contre les Centaures. Adjoint à professeur, en 1684, professeur, en 1692, il mourut à Paris, le 16 mai 1717, à l'âge de 68 ans, et fut enterré dans l'église de Saint-Roch.

1699. Portrait de madame la duchesse d'Aumont, avec la fille de madame la duchesse d'Humières.

Jephté accourant au devant de son père, après sa victoire.

Sainte Cecile.

(1) L'orthographe de ce nom varie beaucoup. Louis de Boulogne le père a *Boullogne*, *De Boulongne*, et le plus souvent *De Boullongne*. Bon Boulogne a toujours signé *Boulogne l'aîné*, et enfin Louis de Boulogne, dit le jeune, a été annobli, et se trouve dans l'Armorial de d'Hozier, sous le nom de *Boullongne*.

Une jeune fille qui veut rattraper un oiseau envolé.
Galathée sur les eaux.
Un corps-de-garde où des soldats jouent.
La diseuse de bonne aventure.
Une fille qui cherche les puces à une autre.
Le sacrifice d'Iphigénie.
Une Vierge.
Le triomphe de Neptune.
L'éducation de Jupiter par les Coribantes.
1704. Moyse trouvé sur les eaux et présenté à la fille de Pharaon.
Danaë.
Lucrèce.
Un petit Amour qui baise un pigeon.
Le Printemps figuré par Zéphire et Flore.
Une jeune fille étonnée de voir envoler son oiseau.
Le jugement de Pâris, où, par le départ précipité de Junon, le peintre a voulu marquer le vif ressentiment de cette déesse, si fatal aux Troyens.
Deux filles qui cherchent leurs puces.
Sémélé désirant que Jupiter la vînt voir dans toute sa majesté.
Saint Pierre.
Une Magdelaine.
Une teste dans le goût de Rembrandt.
Hippomène qui, pour vaincre Atalante à la course, l'amusa par des pommes d'or, qu'il jeta dans la carrière.
Portrait de M. le chevalier de Comminge.
Portrait de M. Maréchal.

BOULOGNE (Louis de), ou de Boullongne, dit le jeune, peintre d'histoire, né à Paris, en 1654. Frère du précédent, et comme lui élève de son père, il remporta, à 18 ans, le prix de peinture, et fut envoyé à Rome, en 1675. Après cinq ans de séjour, tant à Rome qu'en Lombardie et à Venise, il revint en France, et fut reçu académicien, le 1er août 1681, sur la présentation d'un tableau représentant Auguste qui fait fermer le temple de Janus, après la bataille d'Actium. Adjoint à professeur, en 1690, professeur, en 1694, adjoint à recteur, en 1715, et recteur, en 1717, Louis de Boulogne entra, en 1722, à l'Académie des inscriptions pour dessiner les médailles et les devises, et fut nommé, la même année, chevalier de l'ordre de Saint-Michel et directeur de l'Académie de peinture. Après la mort d'Antoine Coypel, il fut nommé premier peintre du roi et « fut anobli avec

« sa postérité mâle et femelle, née et à naître en légitime mariage, par « lettres-patentes en forme de charte, données à Fontainebleau, au mois « de novembre 1724, en considération de ses grands talents, et des ou- « vrages qu'il avait faits, à la satisfaction de Sa Majesté, dans les château « et chapelle de Versailles, dans les salons de Marli, dans l'église des In- « valides et dans le chœur de l'église Notre-Dame de Paris. Les armes : « de gueules à une tour d'argent et au chef d'azur chargé de trois étoiles « d'or; le casque de profil (1). » Il mourut à Paris, le 21 novembre 1733, âgé de 78 ans, et fut enterré dans l'église de Saint-Eustache.

1699. Marthe et Madeleine aux pieds de Notre-Seigneur.
Un Crucifix.
Joseph vendu aux Ismaélites.
Portrait de M. Langlois.
Portrait de M. Gabriel, trésorier des bastiments.
Galathée sur les eaux.
Le rapt de Proserpine.
Zéphire et Flore.
Psyché et l'Amour.
La Terre avec les divinités terrestres.
Junon qui commande à Œole de lâcher les vents pour disperser la flotte d'Enée.
Le jugement de Pâris.
L'adoration du Veau d'or.
Le jugement de Salomon.

1704. Tobie recouvrant la vueue par le fiel du poisson dont son fils luy frotta les yeux.
Pâris conduisant Hélene à ses vaisseaux.
Regnaud et Armide dans les plaisirs.
Le jugement de Pâris.
J.-C. reconnu par les disciples d'Emaus dans la fraction du pain.
La naissance de Bacchus.
Joseph vendu par ses frères.
Galathée sur les eaux.
Loth et ses deux filles.
Enlèvement de Proserpine par Pluton.
Venus engageant Vulcain à faire des armes pour Enée.
La Samaritaine au puits avec J.-C.
Diane se reposant après avoir chassé.

(1) Armorial général de la France, par d'Hozier.

J.-C., jeune, méditant sur les clouds de la passion.
Zephyre et Flore.
J.-C. chez Marthe et Marie.
Portrait de madame la comtesse des Marais.
Venus et Adonis.

BOULOGNE (Geneviève de), ou de Boullongne, peintre d'histoire, de fleurs et de fruits, née en 1645. Elle fut reçue à l'Académie, le 7 décembre 1669, et mourut à Aix en Provence, le 5 août 1708, à l'âge de 63 ans. Elle avait épousé Jacques Clérion, sculpteur, membre de l'Académie, en 1689.

1704. Une pensée de la mort.
Quatre tableaux de différents services de fruits et autres mets.

BOULOGNE (Madeleine de), ou de Boullongne, peintre d'histoire, de fleurs et de fruits, née à Paris, en 1646. Elle fut reçue à l'Académie avec sa sœur aînée, le 7 décembre 1669, et mourut à Paris, le 30 janvier 1710, âgée de 64 ans.

1704. Des fruits.
Instruments de musique.

BOUNIEU (Michel-Honoré), peintre d'histoire, né à Marseille, en 1740. Elève de Jean-Baptiste-Marie Pierre, agréé en 1767. Il exposa, pour la première fois, comme agréé de l'Académie, en 1769. Un tableau de lui, représentant *Bethsabée au bain,* ayant été refusé au Salon de 1779, il l'exposa dans son atelier, et rompit avec l'Académie. Après avoir occupé pendant 20 ans la place de professeur de dessin à l'école royale des ponts et chaussées, Bounieu fut nommé, en 1792, conservateur du cabinet des estampes de la bibliothèque nationale. Il mourut à Paris, en 1814, âgé de 74 ans.

1769. Silène barbouillé de mûres par la nymphe Eglé. (Virgile.) —H. 2 p., l. 2 p. 3 p°. y compris la bordure.
L'enlèvement du soulier de Rodope. (Madame Dacier. — Vie de Sapho.) — H. 3 p., l. 2 p. 10 p°.
Portrait d'un enfant endormi sous la garde d'un chien. — H. 2 p., l. 1 p. 9 p°.

1771. La Peinture, la Sculpture et la Gravure. — H. 4 p., l. 5 p. 4 p°.
La Poésie, la Musique et l'Architecture. — H. 4 p., l. 5 p. 4 p°.
Jupiter et Io. — H. 4 p., l. 5 p. 4 p°.
Neptune et Amphytrite. — H. 4 p., l. 5 p. 4 p°.
Pluton et Proserpine. — H. 4 p., l. 5 p. 4 p°.

Une dame faisant faire son portrait. — 1 p. 5 p° sur 1 p. 2 p°.
Une laitière. — 11 p° sur 14 p°.
Une ravaudeuse. — 11 p° sur 14 p°.
Vue du Mont-Valérien, prise de Neuilly. — 1 p. 10 p° sur 2 p. 2 p°.
Vue du colombier de Saint-Fal en Champagne. — 15 p° sur 12 p°.
Vue de Chaillot, prise de la place de Louis XV. — 15 p° sur 12 p°.

1775. Portraits de M. Bignon et de son fils.
Une marchande de fleurs.
Une mère engageant sa fille à prendre une médecine.
Pan lié par des nymphes.
Une famille faisant des confitures.
Une marchande d'oranges.
Une femme et un petit garçon.
Un charretier et sa femme.
Une petite fille répétant sa leçon.
Une blanchisseuse de bas de soie.
Un galetas.
Point de vue d'un jardin.
Vue du Pont-Neuf.
Une cuisine.
Paysage des environs de Paris.

1777. La mort d'Adonis. — H. 4 p., l. 3 p.
Galatée jetant des pommes à un berger. — H. 1 p. 6 p°, l. 1 p. 10 p°.
Un satyre que des femmes forcent à boire. — H. 1 p. 2 p°, l. 1 p. 5 p°.
Des nymphes, portant leurs offrandes au dieu Pan, sont rencontrées par un satyre. — H. 1 p., l. 1 p. 3 p°.
Tête de bacchante. — H. 1 p. 3 p°, l. 1 p.
Une boudeuse. — H. 1 p. 3 p°, l. 1 p.
Tête de petite fille échevelée. — H. 1 p. 3 p°, l. 1 p.
La pâtisserie bourgeoise. — H. 1 p. 2 p°, l. 1 p. 5 p°.
Une petite fille à sa toilette. — H. 6 p°, l. 5 p°.
Une jeune femme lisant et son fils reposant sur ses genoux. — H. 6 p°, l. 5 p°.
Amusements de famille à la campagne. — H. 1 p. 1 p°, l. 1 p. 4 p°.
Un buveur de bière. — H. 3 p°, l. 5 p°.
Une petite fille faisant cuire un œuf. — H. 6 p°, l. 5 p°.

Lecture du poëme des Fastes, par l'auteur. — H. 1 p. 3 p°, l. 1 p.
Correction de savatier. — H. 1 p., l. 1 p. 3 p°.
Enfant jouant avec des chevreaux. — H. 10 p°, l. 1 p.
L'après-dînée. — H. 1 p. 1 p°, l. 1 p. 4 p°.
Beau trait de Henri IV.

1779. Le supplice d'une Vestale. — H. 2 p. 6 p°, l. 3 p. 4 p°.
Des femmes au bord d'un ruisseau se disposent à prendre un bain. — H. 2 p., l. 2 p. 4 p°.
La naissance de Henri IV. — Sitôt que ce prince fut né, son grand-père le prit dans ses bras, le baisa. Il donna à sa mère une chaîne d'or, qu'il lui mit au cou, et son testament enfermé dans une boëte d'or, en lui disant : Voilà qui est à vous ; et, lui montrant l'enfant : Voici ce qui est à moi. Il le mit dans le pan de sa robe, etc. (Hist. de Henri IV, par Buri.) — H. 1 p. 9 p°, l. 1 p. 6 p°.
*Dors mon enfant.* — H. 8 p°, l. 6 p°.
Une femme que l'on saigne au pied. — H. 1 p. 3 p°, l. 1 p. 10 p°.
Un enfant à mi-corps, reposant sur un oreiller. — H. 1 p. 7 p°, l. 1 p. 10 p°.
Tête de jeune fille. — H. 1 p. 10 p°, l. 1 p. 3 p°.
Un point de vue du jardin des Tuileries. — H. 14 p°, l. 18 p°.

BOUYS (André), peintre de portraits et graveur en manière noire, né à Hyères en Provence, en 1657. Elève de François De Troy, il fut reçu à l'Académie, le 27 novembre 1687, et élu conseiller, en 1707. Bouys mourut à Paris, le 18 mai 1740, âgé de 83 ans. (Voir à la gravure.)

1699. Portrait de monseigneur La Forge, général des Mathurins.
Id. de Despreaux Boileau, célebre poëte.
Id. de M. du Pourroy, conseiller au parlement de Grenoble.
Id. de M. Ferme l'Huis.
Id. de M. Bernard.
Id. de madame Penon et sa fille en un mesme tableau.
Id. de dom Tissu, chartreux.
Id. de M. La Barre, ordinaire de l'Académie de musique.
Id. de M. de Troy, le fils.

1704. Portrait de M. le nonce extraordinaire du pape.
Id. de M. de Richebourg.
Id. de mademoiselle de Lisoret.
Id. de M. Bernard, chevalier de Saint-Louis.
Id. de M. l'abbé de Cordemoy.

Id. de M. Arnault, maître de clavecin.

Id. du R. P. Massillon de l'Oratoire.

Id. de M. Marais, ordinaire de la musique du roy.

Id. de M. Lauthier, avocat de conseil.

Id. de M. le marquis de Flamarus.

Id. de M. des Lentes.

Id. de M. Bouchaut, avocat au conseil. (Voir à la gravure.)

1737. Portrait de M. le recteur de l'Université avec ses habits de cérémonie.

Deux colations.

Une servante qui récure de la vaiselle d'argent.

Deux servantes revenant du marché.

BOYER (Michel), peintre d'architecture et de perspective, né au Puy-en-Velay, vers 1668. Reçu académicien, le 30 avril 1701; il fut élu conseiller, en 1715, et mourut, le 21 janvier 1724, âgé de 56 ans.

1704. Cinq tableaux d'architecture.

BRENET (Nicolas-Guy), peintre d'histoire, né à Paris, en 1728. Il exposa comme agéé aux Salons de 1763, 1765 et 1767, et fut reçu académicien, le 25 février 1769. Adjoint à professeur, en 1773, professeur, en 1778. Il mourut, le 21 février 1792, âgé de 64 ans.

1763. L'Adoration des rois. — H. 12 p. 3 p°, l. 7 p. 10 p°.

Saint Denis, près d'être martyrisé, prie pour l'établissement de la foi dans les Gaules. — H. 11 p., l. 6 p. 3 p°.

(Doit être placé dans l'église paroissiale de Saint-Denis à Argenteuil.)

1765. Baptême de Jésus-Christ. — H. 12 p. 3 p°, l. 7 p. 10 p°.

L'Amour caressant sa mère, afin qu'elle lui rende ses armes. — H. 1 p. 1 p°, l. 1 p. 4 p°.

1767. Jésus-Christ et la Samaritaine. — H. 12 p. 6 p°, l. 9 p. 3 p°.

Jésus-Christ sur la montagne des Oliviers. — H. 12 p. 3 p°, l. 7 p. 10 p°.

1769. La Vérité. — H. 13 p. 8 p°, l. 6 p. 3 p°.

(Destiné pour une des chambres du Parlement de Douai.)

Anachorete en méditation. Ovale. — H. 14 p°, l. 16 p°.

La fuite en Egypte; esquisse d'un tableau exécuté pour la cathédrale de Bayonne. — H. 26 p°, l. 22 p°.

Œthra, mère de Thésée, le conduit au lieu où son père avait caché son épée et ses souliers. Il lève facilement la pierre, prend

l'épée et se dispose à aller se faire reconnaître à Athènes. (Plut., Vie de Thésée.) — H. 4 p., l. 5 p.

(Morceau de réception à l'Académie.)

1771. Saint Sébastien. — H. 5 p. 5 p°, l. 3 p. 6 p°.

Jupiter et Antiope. Ovale. — H. 2 p., l. 1. p. 8 p°.

Faune jouant avec des enfants. — H. 2 p., l. 1 p. 8 p°.

Vénus. Ovale. — H. 1 p. 8 p°, l. 1 p. 4 p°.

Diane. Ovale. — H. 1 p. 8 p°, l. 1 p. 4 p°.

Apollon, avec le Génie des arts. — H. 2 p., l. 1 p. 8 p°.

Tête dans le costume asiatique. Ovale. — H. 1 p., l. 10 p°.

Portrait de M. Boulet, inspecteur des théâtres du roi.

1773. Les Tartares et le Vieux de la Montagne, prince des assassins, ayant fait une irruption dans l'Asie Méridionale, ils envoyèrent, en 1238, des ambassadeurs à la cour de France pour demander du secours à Saint-Louis; leur réception est le sujet de ce tableau. — H. 9 p., l. 6 p. 6 p°.

(Destiné à la chapelle de l'Ecole royale militaire.)

1775. L'Assomption de la Vierge.

Saint Pierre et saint Paul.

(Ces 2 tableaux, de 9 p. de haut sur 4 p. 10 p° de large, sont ordonnés par le roi, et destinés à être placés dans l'église de Saint-Jacques, à Compiègne.)

La résurrection de Jésus-Christ. — H. 9 p. 10 p°, l. 6 p.

(Doit être placé dans l'église de Montreuil, près de Versailles.)

Caius Furius Cressinus. — Cet affranchi, cité devant un édile pour se disculper d'une accusation de magie fondée sur les récoltes abondantes qu'il faisait dans un champ d'une petite étendue, montre des instruments d'agriculture en bon état, sa femme, sa fille et des bœufs gras et vigoureux; alors, s'adressant au peuple assemblé : O Romains! s'écria-t-il, voilà mes sortiléges! mais je ne puis apporter avec moi, dans la place publique, mes soins, mes fatigues et mes veilles. (Pline, Histoire naturelle, livre XVIII, chap. 6.) — H. 3 p., l. 5 p.

1777. Honneurs rendus au connétable Duguesclin, après sa mort. — Le commandant de Château-Neuf de Randan, suivi de sa garnison, se rend à la tente du défunt; et là, se prosternant au pied de son lit, il dépose les clefs de la place. — L'artiste a peint Olivier de Clisson, frère d'armes de Duguesclin, debout et plongé dans la tristesse, montrant son ami mort. Derrière lui on voit aussi debout le maréchal de Sancerre, chargé du commandement de l'armée

par la mort de Duguesclin et qui fut depuis connétable. — H. 10 p., l. 7 p.

(Ce tableau est un de ceux de l'histoire de France, commandés pour le Roi.)

L'Agriculteur romain. (Voir la notice de l'année précédente.) — H. 10 p., l. 10 p.

(Pour le Roi.)

Le jeune Alcibiade se promenant sous le portique et méditant sur les leçons de Socrate. — H. 1 p. 6 p°, l. 1 p.

(Du cabinet de M. de Sainsy.)

Plusieurs autres tableaux.

1779. Métellus sauvé par son fils. — Octave tenant à Samos une séance pour l'examen des causes des prisonniers du parti d'Antoine, Métellus, vieillard accablé d'années et de misère, et défiguré par une longue barbe, lui fut amené. Le fils de ce vieillard, qui était l'un de ses juges, après avoir avec peine démêlé les traits de son père, court l'embrasser en versant des larmes et jetant de grands cris; puis, se retournant vers Octave : César, dit-il, mon père est ton ennemi, et je sers sous tes drapeaux ! il doit être puni et moi récompensé : *Sauve-le à cause de moi, ou donne-moi la mort avec lui*. César attendri accorda aux prières de son fils la grâce de Métellus, quoiqu'il le connût pour un ennemi implacable. — H. 10 p., l. 15 p.

(Puor le Roi.)

Cincinnatus créé dictateur. — Quintus Cincinnatus, occupé à labourer son champ et appuyé sur ses bœufs qu'il semble arrêter, reçoit les députés du sénat qui, se prosternant devant lui, le supplient de se revêtir de la robe de dictateur et de prendre les rênes du gouvernement pour remédier aux maux qui affligent la république romaine. — H. 3 p., l. 5 p.

(Tiré du Cabinet de M. Cochu.)

Plusieurs autres tableaux.

1781. Combat des Grecs et des Troyens sur le corps de Patrocle. — Pendant ce combat, Achille, couvert de l'égide de Pallas, se montre désarmé sur le bord du camp des Grecs; sa présence et sa voix effraient les Troyens qui prennent la fuite. (Iliade, liv. XVIII.) — H. 10 p., l. 13 p.

(Pour le Roi.)

Adoption d'Œdipe par la reine de Corinthe. — Phorbas, berger de Polibe, roi de Corinthe, ayant détaché le jeune Œdipe d'un arbre, auquel il avait été suspendu par les talons, l'emporta et le

présenta à la reine qui, attendrie sur son sort et n'ayant point d'enfant, l'adopta pour son fils. — H. 2 p., l. 2 p. 6 p°.

Rémus et Romulus. — Faustule, ayant trouvé Rémus et Romulus allaités par une louve, les prend dans son manteau et les porte à sa femme Larentia. — H. 2 p. 6 p°, l. 2 p.

(Du Cabinet de M. ***.)

Jeune fille habillée à l'espagnole, prenant des fleurs dans un vase. Sur bois. — H. 2 p., l. 1 p. 4 p°.

1783. Virginius prêt à poignarder sa fille. — Le moment est celui où Virginius, après avoir demandé à Appius, de parler à l'écart un moment à sa fille, suivie seulement de sa nourrice, saisit un couteau sur l'étal d'un boucher et en tue Virginie, en lui disant : *Voilà le seul moyen de sauver ton honneur et ta liberté.* — H. 10 p., l. 8 p.

(Pour le Roi.)

Courtoisie du chevalier Bayard. — A la prise de Bresse, Bayard étant blessé, fut porté dans la maison d'un gentilhomme. A la prière de la dame, il préserva la maison de tout pillage, protégea le père et l'honneur de ses deux filles. Quand il fut rétabli, la mère, entrant dans sa chambre, fit déposer sur une table un coffre-fort d'acier qui contenait 2,500 ducats. Le chevalier, après s'être long-temps défendu de les accepter, n'y consentit qu'à condition qu'il ferait ses adieux à ses aimables demoiselles. Elles venues : Voilà, leur dit-il, 2,500 ducats dont je puis disposer; recevez-en 1000 chacune pour présent de noces; quant aux 500 qui restent, vous les distribuerez au couvent des religieuses qui ont le plus souffert. Obligées d'emporter l'argent, les demoiselles revinrent le moment d'après, et présentèrent chacune à Bayard un brasselet tissu de leurs cheveux, et le lui attachèrent au bras; le chevalier promit de ne les point ôter, tant qu'ils dureraient. C'est l'instant choisi par l'artiste. — H. 3 p., l. 4 p.

1785. Piété et générosité des dames romaines. — A la prise de Veies, les Romains avoient fait vœu d'envoyer une coupe d'or à Apollon, dans son temple de Delphes; les tribuns militaires, chargés de faire exécuter cette coupe, ne trouvant point d'or à acheter, à cause de sa rareté, les dames romaines se défirent de leurs bijoux pour fournir la matière nécessaire au présent que l'on voulait offrir à Apollon. (Rollin, Hist. Rom.) — H. 10 p., l. 8 p.

(Pour le Roi.)

Saint-Louis rendant la justice dans le bois de Vincennes. — H. 5 p. 4 p°, l. 3 p. 8 p°.
(Pour la Chapelle du Château de Compiègne.)

1787. Le jeune fils de P. Scipion rendu à son père par Antiochus. — Antiochus, étant en guerre avec les Romains et apprenant que P. Scipion s'étoit fait porter malade à Elée, lui envoya son fils, tombé entre ses mains. La joie de revoir un objet si cher eut bientôt rendu la santé à ce père affligé. Il dit aux ambassadeurs d'Antiochus : Assurez votre roi de toute ma reconnoissance ; la plus grande preuve que je puisse lui en donner, c'est de lui conseiller de se hâter de conclure une paix solide avec les Romains. (Rollin, Hist. Rom.) — H. 10 p., l. 8 p.
(Pour le Roi.)

1789. La continence de Scipion. — H. 4 p., long. 5 p. 1/2.
Henri II décore du collier de son ordre le vicomte de Tavannes. — Dans l'affaire de Renti contre Charles-Quint, le roi Henri II avoit remarqué le courage du vicomte de Tavanne ; et comme ce guerrier approchoit de la tente du roi, l'épée encore au poing et teinte de sang, le monarque l'aperçoit, court à lui et l'embrasse ; ensuite il arrache son collier, et lui passe au col. — H. 10 p., l. 8 p.
(Pour le Roi.)

BRIARD (Gabriel), peintre d'histoire, né à Paris, en 1725. Elève de Charles Natoire, il remporta le grand prix, en 1749, et entra à l'école des élèves protégés, où il exécuta, en 1752, un tableau représentant la maladie d'Antiochus ; il se rendit ensuite en Italie. De retour à Paris, il exposa comme agréé aux Salons de 1761 et de 1765, et fut reçu académicien, le 30 avril 1768, sur un tableau représentant *Herminie au milieu des bergers*. Nommé adjoint à professeur, en 1770, Briard mourut à Paris, le 18 novembre 1777, à l'âge de 52 ans.

1761. Le passage des âmes du purgatoire au ciel. — H. 23 p., l. 12 p.
1765. La résurrection de Jésus-Christ. — H. 16 p., l. 9 p.
Le Samaritain. — H. 5 p., l. 4 p.
La rencontre de Psyché et du pêcheur. Ovale.
Psyché abandonnée. Ovale.
Sainte Famille. — H. 1 p. 11 p°, l. p. 6 p°.
Le Devin de village. — H. 2 p. 3 p°, l. 2 p.
1769. La naissance de Vénus. — H. 9 p. 2 p°, l. 8 p. 3 p.
La mort d'Adonis. — H. 4 p., l. 3 p.
Magdeleine pénitente. — H. 22 p°, l. 18 p°.

CAFFIERY (Jean-Jacques), sculpteur, né à Paris, en 1723, académicien le 28 avril 1759, mort le 21 juin 1792. Voir à la sculpture l'article de cet artiste.

1777. Dessin du tombeau d'un général que l'artiste exécute en marbre, de 10 p. de haut sur 5 p. de large. Sur un retable soutenu par deux consoles, s'élève une colonne tronquée sur laquelle est posée une urne funéraire. D'un côté de la colonne est un trophée militaire accompagné d'une branche de cyprès; de l'autre sont les attributs de la liberté groupés avec une branche de palmier. Derrière la colonne s'élève une pyramide. Dessous le retable, entre les deux consoles, est un cartel et une table de marbre blanc pour l'inscription.

CALLET (Antoine-François), peintre d'histoire, né en 1741. Il exposa comme agréé au salon de 1779 et fut reçu académicien le 25 novembre.

1780. Il mourut en 1823, âgé d'environ 82 ans.

1779. Portait de Mgr le comte d'Artois. — H. 7 p. 8 p°, l. 5 p. 2 p°.

1781. Le printemps. Zéphir et Flore accourent pour couronner de fleurs Cybèle, représentant la terre; les vents doux renaissent, les amours reprennent leur activité, et les habitants de la terre, par leurs danses et leurs jeux, célèbrent le retour du printemps.

(Ce Plafond est un de ceux destinés à décorer la galerie d'Apollon, et a été ordonné à l'auteur pour sa réception à l'Académie.) — H. 10 p., l. 19 p.

Hercule sur le bûcher, déchirant la chemise de Nessus. Etude. — H. 2 p., l. 2 p. 1/2.

Deux cariatides, homme et femme. Etude. — H. 2 p. 20 p°., l. 1 p.

Portrait de M. le comte de Vergennes, ministre des affaires étrangères. — H. 5 p., l. 4 p.

1783. Les saturnales, ou l'hiver. — Ces fêtes, chez les Romains, se célébraient dans le mois de décembre, en l'honneur de Saturne; les maîtres servaient leurs esclaves, et le peuple se livrait pendant quinze jours à toutes sortes de débauche. — H. 10 p., l. 10 p.

(Pour le Roi.)

1785. Achille traînant le corps d'Hector devant les murs de Troye et sous les yeux de Priam et d'Hécube, qui implorent le vainqueur. — H. 10 p., l. 10 p.

(Pour le Roi.)

1787. L'automne, ou les fêtes de Bacchus, que les Romains célébroient dans le mois de septembre. — 10 p. carrés.

(Pour le Roi.)

1789. Portrait du Roi.

Portrait de Monsieur, frère du Roi.

(Ces 2 tableaux, de 10 p. de haut sur 7 de large, ne paroîtront pas dans les premiers jours de l'exposition.)

L'été, ou les fêtes de Cérès. — Cette déesse avoit enseigné aux hommes la manière de faire venir le bled et d'en former du pain ; au milieu des sacrifices qu'on lui offroit, les femmes, vêtues de blanc, couroient avec des flambeaux allumés en ressouvenir de Cérès, qui, à la clarté des torches enflammées, avoit parcouru la Sicile pour chercher sa fille Proserpine enlevée par Pluton. On lui offroit des porcs pour victimes.

(Ce tableau, de 10 p. carrés, est pour le Roi.)

Tête de femme ; ovale.

CARÊME, ou CARESME (Philippe), peintre de genre, né vers 1745. Cet artiste n'a exposé que comme agréé ; on ne trouve aucun renseignement sur lui, bien que l'on ait gravé beaucoup de ses tableaux. Mort à Paris vers la fin du XVIII<sup></sup>e siècle.

(Cat. Bruun Neergaard.)

1767. Le repos. — H. 7 p°., l. 10 p°.

Deux tableaux de figures.

Des animaux.

(Ces tableaux ont chacun 11 p° de haut sur 15 p° de large.)

L'Amour. — H. 1 p. 5 p°., l. 1 p. 2 p°.

Une mère qui fait jouer son enfant. Petit ovale.

Plusieurs portraits, dont l'un est celui d'un ancien échevin, tenant un rameau d'olivier, à l'occasion de la paix de 1749.

Plusieurs têtes; études peintes.

Plusieurs dessins coloriés et lavés.

1769. La nativité de la Vierge ; esquisse d'un tableau de 12 pieds de haut, pour la cathédrale de Bayonne.

Le serment de l'Amour. — H. 1 p., l. 15 p°.

La fausse indifférence. — H. 1 p., l. 15 p°.

Prières à Venus ; esquisse.

Dessins lavés et coloriés.

Tête de vieillards et autres études de têtes.

1771. Vue d'un jardin. Sur le devant un Espagnol repoussé par une jeune demoiselle à qui il présente un bouquet. — H. 1 p. 6 p°., l. 1 p. 9 p°.

Le matin, désigné par une femme qui va au marché ; paysage avec animaux. — H. 1 p. 5 p°., l. 1 p. 8 p°.

Le soir, désigné par une femme qui revient chez elle avec son mari ; idem. — H. 1 p. 5 p°., l. 1 p. 8 p°.
Une femme sur un lit repoussant l'Amour qui lui demande pardon. — H. 1 p. 2 p°, l. 1 p. 8 p°.
Deux petits tableaux représentant des buveurs flamands.
Paysage, une voyageuse qui demande son chemin ; l'heure du jour est le matin. — H. 1 p. 1 p°., l. 1 p. 4 p°.
Paysage, une femme est occupée à traire une chèvre ; l'heure du jour est le soir. — H. 1 p. 1 p°., l. 1 p. 4 p°.
Des maquereaux. — H. 1 p. 1 p°, l. 1 p. 4 p°.
Plusieurs portraits.
Tête au pastel. — H. 14 p°., l. 12 p°.
Plusieurs dessins.

1775. La nymphe Menthe métamorphosée par Proserpine en menthe ou baume. — H. 4 p. 5 p°., l. 4 p. 9°.
(Destiné pour le nouveau Trianon.)

Une femme repoussant l'Amour. — H. 1 p. 2 p°., l. 1 p. 8 p°.
Une femme jouant de la guitare ; deux hommes l'écoutent. — H. 1 p. 2 p°., l. 1 p.
Diane et Endymion ; esquisse.
La fête des Ascolies (le prix perdu) ; dessin colorié.
La fête des Ascolies (le prix remporté) ; idem.
Autres dessins représentant des bacchanales.
Un portrait et une tête d'étude.

1777. Menthe métamorphosée par Proserpine en menthe ou baume. — H. 4 p. 2 p°., l. 5 p.
Une femme qui chante dans un jardin et deux hommes qui l'écoutent.
Des bacchantes et un satyre qui se disputent un vase ; gouache.
Des bacchantes ayant enchaîné l'Amour veulent l'enivrer ; idem.
Henri IV laisse entrer des vivres dans la ville de Paris ; idem.
Sully donne de l'argent à Henri IV pour soutenir la guerre. Idem.

CASANOVA (Jacques), peintre de batailles, né à Londres en 1730. Il était fils de Cajetan-Jean-Jacques Casanova, danseur et acteur et frère puîné du fameux aventurier Jean-Jacques Casanova. Il reçut une brillante éducation à Venise et vint à Paris à l'âge de 25 ans. Lié avec Charles Parrocel, il travailla d'après ses leçons, fit ensuite un voyage en Allemagne et reçut à

Dresde les conseils de Dietrici. Admis à l'Académie le 28 mai 1763; il mourut à Brühl, près de Vienne, en mars 1805, âgé de 75 ans.

1763. Un combat de cavalerie.
(Accepté par l'Académie pour la réception de l'auteur.)
Plusieurs autres tableaux.

1765. Une marche d'armée. — Environ 7 p. de haut sur 11 p. de large.
Deux batâilles. — H. 3 p., l. 4 p.
Un Espagnol à cheval. — H. 1 p. 2 p°, l. 10°.

1767. Un Espagnol, vêtu à l'ancienne mode.
(Appartient à M. Rueffier.)
Deux petites batailles.
Deux paysages avec figures.
(Ces 2 tableaux, de 3 p. 6 p° de haut sur 3 p. 6 p° de large, appartiennent à M. de La Ferté, intendant des menus plaisirs.)
Un maréchal.
Un cabaret.
Un cavalier rajustant sa botte.

1769. Deux sujets de chasse. — H. 3 p. 6 p°., l. 5 p.
(Appartiennent à madame la marquise de Langeac.)
Paysage. — H. 3 p., l. 2 p.
Deux paysages. — H. 8 p°., l. 1 p.
(Ces trois tableaux appartiennent à M. de Selle, trésorier de la marine.)

1771. Le premier des trois combats de Fribourg, donné le 3 août 1644, entre 7 et 8 heures du soir, entre l'armée de France, commandée par S. A. S. Monseigneur le duc d'Enguien, et l'armée des Bavarois, sous les ordres du général comte de Mercy. — H. 12 p., l. 14 p.

Sur le devant du tableau, à gauche, on voit les débris d'un combat qui a été livré pour vaincre l'obstacle d'un abattis d'arbres qu'avait fait faire en cet endroit le général ennemi.

Un peu plus haut, et vers le milieu du tableau, on apperçoit le duc d'Enguien qui, voyant ses troupes, après avoir forcé les abattis, rester immobiles sous le feu des redoutes qu'elles ont encore à surmonter, est descendu de cheval, et, après avoir jeté son bâton de commandement dans les retranchements des ennemis, environné de plusieurs généraux, se met à la tête du régiment de Conti, qui est soutenu par celui de Mazarin, commandé par M. le comte de Tournon. Il enfonce les Bavarois, dont il ne se sauve qu'une très petite partie à la faveur du bois qui est au

milieu de la montagne. Au delà de cette montagne, on découvre dans la plaine l'armée du général Mercy, en bataille.

Bataille de Lens, par S. A. S. Monseigneur le prince de Condé, contre l'armée espagnole, commandée par l'archiduc Léopold, le matin du 28 août 1648. — H. 12 p., l. 14 p.

Au milieu de ce tableau, on voit le prince de Condé, devant lequel l'épais bataillon de l'infanterie ennemie tombe à genoux et rend les armes, abandonné de la cavalerie rompue et mise en fuite par M. de Châtillon qu'on aperçoit un peu plus haut sur la gauche. Cette infanterie implore la clémence du jeune héros qui donne ordre à M. des Roches, lieutenant de ses gardes, de lui sauver la vie. Plus haut, dans le centre du tableau, on voit le fameux général Beek pris prisonnier.

A la hauteur de Lens on voit le camp des ennemis, et l'archiduc qui se sauve avec les débris de son armée. La droite du second plan représente la cavalerie française victorieuse à la poursuite des ennemis.

Deux paysages exposés sous le même numéro. — Y compris la bordure, h. 6 p., l. 8 p.

1775. Un matin, avec des animaux et plusieurs personnes à une fontaine. H. 9 p. 4 p°., l. 8 p. 11 p° avec la bordure.

Une nuit. Sur le devant une femme vend des canards. — H. 9 p. 4 p°, l. 8 p. 11 p° avec la bordure.

Embouchure d'une rivière. — H. 5 p. 6 p°, l. 4 p. 6 p°.

Un rendez-vous de chasse. — H. 4 p. 4 p°, l. 5 p. 4 p°.

Le retour. — H. 4 p. 4 p°, l. 5 p. 4 p°.

Un cavalier tartare. — H. 4 p. 4 p°, l. 3 p. 6 p°.

Plusieurs personnes à une fontaine. — H. 1 p. 5°, l. 1 p. 6 p°.

Deux tableaux d'animaux de 19 pouces de haut sur 14 pouces de large.

Deux cavaliers. Tableaux ronds d'un pied de diamètre.

Un âne et un homme qui dort. — H. 1 p., l. 2 p.

Paysage. — H. 2 p., l. 3 p.

Deux dessins représentant des cavaliers.

1779. Passage d'animaux dans l'eau au coucher du soleil. — H. 3 p. 4 p°, l. 4 p. 3 p°.

Paysage avec animaux. — H. 3 p. 8 p°, l. 3 p.

Deux tableaux représentant deux cavaliers. — H. 2 p. 10 p°., l. 2 p. 4 p°.

Un coup de tonnerre.

Un coup de vent.

1781. Un clair de lune. On voit sur le devant du tableau une femme qui vend des canards à des passagers, et qui tient à la main un flambeau, dont le groupe est éclairé.

Un soleil levant. Des paysans semblent s'entretenir contre une fontaine.

(Ces deux tableaux ont 9 p. 4 p° de haut sur 9 de large.)

Un cavalier habillé à l'ancienne mode. — H. 4. p., l. 3 p. 1/2.

Berger italien dormant au pied d'une ruine. — H. 2 p. 8 p°, l. 2 p.

Tableau d'animaux. — H. 1 p. 1/2, l. 2 p.

Paysage avec figures et animaux. — H. 2 p. 6 p°. l. 4 p.

Une dépouille de mort après un combat. — H. 11 p°, l. 14 p°.

Deux paysages avec figures et animaux. — H. 1 p. 3 p°, l. 2 p 4 p°.

1783. Un pont ruiné, avec animaux et figures.

(Appartient à M. le prince de Montbarey, ministre d'état.)

Un coup de vent.

(Appartient à M. de Monregard, intendant des postes.)

Une vache et des moutons.

(Appartient à madame Casanova.)

Un clair de lune.

Une matinée.

(Ces deux petits tableaux appartiennent à M. Pécoul.)

CAZES (Pierre-Jacques), peintre d'histoire, né à Paris en 1676, fut d'abord élève de René-Antoine Houasse, puis de Bon Boulogne. Reçu académicien le 28 juillet 1703, il fut successivement adjoint à professeur en 1715, professeur en 1718, adjoint à recteur en 1737, recteur en 1743, directeur en 1744, et chancelier en 1746. Il mourut à Paris le 25 juin 1754, âgé de 79 ans.

1704. Sainte Cécile.

1737. La naissance de Venus.

Un déjeûner de chasse.

Leda et Jupiter, transformé en cigne.

1747. L'enlèvement d'Europe.

Ce tableau, de 5 p. de haut sur 6 p. de large, commandé extraordinairement pour le roi par M. de Tournehem, directeur général des bâtiments, étoit exposé dans la galerie d'Apollon.

(Voir dans l'introduction l'avertissement du Salon de 1747.)

1748. La multiplication des pains. — Tableau cintré de 11 p. de haut, sur 6 p. de large.

CHALLE ou CHALLES (Michel-Ange-Charles), peintre d'histoire, né à Paris le 18 mars 1718, reçu académicien le 26 mai 1753; il fut nommé professeur de perspective en 1758. Dessinateur du cabinet du roi et chevalier de l'ordre de Saint-Michel, Challe mourut à Paris, le 8 janvier 1778, âgé de 60 ans. Membre de l'Académie des sciences et beaux-arts de Lyon.

1753. L'union des arts de peinture et de sculpture, par le génie du dessin; plafond de forme ronde de 9 pieds 1/2 de diamètre.

Ce morceau a servi pour la réception de l'auteur à l'Académie.

Didon sur le bûcher. — H. 6 p., l. 5 p. 1/2.

Une forêt, au milieu de laquelle sont les ruines d'un temple de Vesta. — H. 4 p. 1/2, l. 6 p. 1 2.

Deux petits tableaux représentant des rochers.

Diverses idées d'architecture faites sur les descriptions et les anciens vestiges des monuments publics de la Grèce et de Rome.

1755. Saint Sébastien cédant à la douleur de ses blessures. — H. 5 p., l. 4 p.

Le jugement dernier.

Jésus-Christ dans la gloire reçoit Adam et Eve, suivis des Justes, qui lui sont présentés par l'ange gardien. Plusieurs anges leur préparent des sceptres et des couronnes. L'archange saint Michel lance la foudre sur les réprouvés personnifiés par l'Envie, l'Homicide, le Mensonge, l'Orgueil et l'Avarice; ils sont précipités dans l'abîme. Un ange sonne les trompettes qui rappellent les morts à la vie. — H. 12 p., l. 9 p.

(Pour le chœur des Révérends Pères de l'Oratoire, rue Saint-Honoré.)

Plusieurs dessins d'architecture, à l'imitation des monuments publics, en usage chez les Grecs et les Romains.

1757 L'ascencion de Jésus-Christ. — H. 12 p., l. 8 p.

Une forêt où l'on voit les ruines du tombeau des Horaces et des Curiaces. — H. 4 p., l. 6 p. 1/2.

1759. Saint Hippolyte dans la prison, visité par le clergé de Rome, qui vient l'encourager au martyre. — H. 10 p., l. 8 p.

(Pour l'église paroissiale consacrée sous l'invocation de ce saint.)

*Domine, non sum dignus.* — H. 7 p., l. 5 p.

(Doit être placé dans le chapitre des RR. PP. Feuillants, de la rue Saint-Honoré.)

Lucrèce présentant à Brutus le poignard dont elle vient de se frapper et lui demandant vengeance de l'affront dont elle s'est punie. — H. 6 p. 1 2, l. 5 p.

Portrait de M. Mignot, sculpteur du roi.

1761. Cléopâtre expirante par la morsure d'un aspic qu'elle s'étoit fait apporter secrètement dans un panier de fruits. — H. 5 p. 10 p°, l. 5 p.

Socrate condamné par les Atheniens à boire la ciguë, la reçoit avec indifférence, tandis que ses amis et ses disciples cèdent à la plus vive douleur. — H. 6 p. 6 p°, l. 8 p.

Paysage dans le genre héroïque, où l'on voit un guerrier qui raconte ses aventures à ses compagnons. — H. 4 p. 6 p°, l. 3 p. 6 p°.

1763. La mort d'Hercule. — H. 6 p., l. 5 p.

Milon de Crotone, la main prise dans un arbre, est dévoré par un lion. — H. 6 p., l. 5 p.

Vénus endormie. — H. 6 p., l. 5 p.

Esther évanouie aux pieds d'Assuérus. — H. 5 p., l. 6 p.

Quatre dessins de compositions d'architecture. Idées prises sur les grands monuments de l'Egypte, de la Grèce et de Rome.

1765. Hector et Pâris. Hector entrant dans le palais de Pâris, qu'il trouve assis auprès d'Hélène, lui reproche sa fuite du combat qu'il venoit d'engager contre Ménélas. Vénus l'avoit dérobé à la fureur de son ennemi. Hélène faisoit offrir un sacrifice en action de grâces. Elle se plaint à Hector de sa destinée; ses femmes sont occupées à divers ouvrages, d'autres forment un concert qu'elles suspendent à l'arrivée d'Hector. — H. 12 p., l. 18 p.

C ALLE ou CHALLES (Simon), sculpteur, frère puîné du précédent, né à Paris en 1719, fut reçu de l'Académie le 29 mai 1756, et mort le 26 octobre 1765 à l'âge de 46 ans. (Voir son article à la sculpture.)

1755. Plusieurs dessins. Compositions de fontaines, tombeaux, etc.

1759. Dessins de projets pour des fontaines publiques.

Dessin de la chaire de Saint-Roch.

1761. Deux dessins, projets de tombeaux.

1765. Le dessin des nouvelles chapelles de l'église de Saint-Roch.

CHARDIN (Jean-Baptiste-Siméon), peintre de genre, né à Paris, en 1699. Il fut élève de Pierre-Jacques Cazes, et entra à l'Académie, le 25 septembre 1728. Conseiller en 1743, et trésorier de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, en 1754; il mourut à Paris, le 6 décembre 1779, âgé de 81 ans.

1737. Une fille tirant de l'eau à une fontaine.

Une petite femme s'occupant à savonner.

Un jeune homme s'amusant avec des cartes.

Un chimiste dans son laboratoire.
Un petit enfant avec des attributs de l'enfance.
Une petite fille assise, s'amusant avec son déjeûner.
Une petite fille jouant au volant.
Un bas-relief peint en bronze.

1738. Un garçon cabaretier nettoyant son broc.
Une jeune ouvrière en tapisserie.
Une récureuse.
Une ouvrière en tapisserie qui choisit de la laine dans son panier.
Un jeune écolier qui dessine.
Une femme occupée à cacheter une lettre. — 4 p. sur 4 p.
Portrait du fils de M. Godefroy, joyalier, appliqué à voir tourner un tonton.
Un jeune dessinateur taillant son crayon.
Portrait d'une petite fille de M. Mathon Marchand, s'amusant avec sa poupée.

1739. Une dame qui prend du thé.
Jeune homme faisant des bouteilles de savon.
La gouvernante. — Tableau en hauteur.
La pourvoyeuse.
Les tours de cartes.
La ratisseuse de navets.

1740. Un singe qui peint.
Le singe de la philosophie.
La mère laborieuse.
Le benedicite.
La petite maîtresse d'école.

1741. Le négligé ou toilette du matin.
(Appartenant à M. le comte de Tessin.)

Le fils de M. Le Noir s'amusant à faire un château de cartes.

1743. Portrait de madame Le *** tenant une brochure.
Des enfants qui s'amusent au jeu de l'oye.
Des enfants faisant des tours de cartes.

1746. Un tableau, répétition du *Benedicite*, avec une addition pour faire pendant à un Téniers, placé dans le cabinet de M. ***.
Amusements de la vie privée.
Portrait de M*** ayant les mains dans son manchon.
Portrait de M. Levret, de l'Académie royale de chirurgie.

1747. La garde attentive ou les aliments de la convalescence.

(Ce tableau fait pendant à un autre du même auteur, qui est dans le cabinet du prince de Leichstenstein, et dont il n'a pu disposer, ainsi que de deux autres qui sont partis depuis peu pour la cour de Suède.)

1748. L'élève studieux.

(Ce tableau est pour servir de pendant à ceux qui sont partis l'année dernière pour la cour de Suède.)

1751. Une dame variant ses amusements. — H. 18 p°, l. 15 p°.

1753. Un dessinateur, d'après le Mercure de M. Pigalle.

Une jeune fille qui récite son Evangile.

(Ces deux tableaux, tirés du Cabinet de M. de La Live, sont répétés d'après les originaux placés dans le Cabinet du Roy de Suède. Le Dessinateur est exposé pour la seconde fois avec des changements.)

Un philosophe occupé de sa lecture.

(Appartenant à M. Boscry, architecte.

Un aveugle; petit tableau.

Un chien, un singe et un chat peints d'après nature.

(Ces deux tableaux sont tirés du Cabinet de M. de Bombarde.)

Une perdrix et des fruits.

(Appartenant à M. Germain.)

Deux tableaux, pendants, représentant des fruits.

(Tirés du Cabinet de M. de Chasse.)

Tableau représentant du gibier.

(Appartenant à M. Aved.)

1755. Des enfants se jouant avec une chèvre; imitation d'un bas-relief en bronze.

Tableau d'animaux.

1757. Des fruits et des animaux. — H. 6 p. environ.

Les préparatifs de quelques mets sur une table de cuisine.

Une partie de dessert sur une table d'office.

(Ces deux tableaux sont tirés du Cabinet de l'Ecole françoise de M. de La Live de July.)

Une femme qui écure.

(Du Cabinet de M. le Comte de Vence.)

Portrait en médaillon de M. Louis, professeur et censeur royal de chirurgie.

Une pièce de gibier, avec une gibecière et une poire à poudre.

(Du Cabinet de M. Damery.)

1759. Un retour de chasse. — H. 7 p., l. 4 p.

(Appartenant à M. le Comte du Luc.)

Deux tableaux représentant des pièces de gibier, avec un fourniment et une gibecière. — H. 2 p. 1/2, l. 2 p.

(Ils appartiennent à M. Trouard, architecte.)

Deux tableaux de fruits. — H. 13 p°, l. 1 p. 1/2.

(Ils appartiennent à M. l'abbé Trublet.)

Deux tableaux de fruits. — H. 13 p°, l. 1 p. 1/2.

(Du Cabinet de M. Silvestre, maître à dessiner du Roi.)

Un jeune dessinateur. — H. 1 p., l. 7 p°.

Une fille qui travaille en tapisserie. — H. 1 p., l. 7 p°.

(Ces deux tableaux appartiennent à M. Cars, graveur du Roi.)

1761. Le *Benedicite.*

(Répétiton du tableau qui est au cabinet du Roi, mais avec des changements. Il appartient à M. Fortier, notaire.)

Plusieurs tableaux d'animaux.

(Appartenants à M. Aved, conseiller de l'Académie.)

Des vanneaux.

(Appartenant à M. Silvestre, maître à dessiner du Roi.)

Deux tableaux de forme ovale.

(Appartenant à M. Roettiers, orfèvre du Roi.)

Autres tableaux, de même genre.

1763. Des fruits.

Le bouquet.

(Ces deux tableaux appartiennent à M. le Comte de Saint-Florentin.)

Des fruits.

(Appartient à M. l'abbé Pommyer, conseiller en parlement.)

Des fruits.

Le débris d'un déjeûner.

(Ces deux tableaux sont du cabinet de M. Silvestre, de l'Académie royale de peinture et maître à dessiner de S. M.)

Un petit tableau.

(Appartenant à M. Lemoyne, sculpteur du Roi.)

Plusieurs autres tableaux.

1765. Les attributs des sciences, ceux des arts et ceux de la musique.

(Ces trois tableaux, de 3 p. 10 p° de haut sur 3 p. 10 p° de large, sont destinés pour les appartements de Choisy.)

Trois tableaux, dont un ovale, représentant des rafraîchissements, des fruits et des animaux. — H. 3 p. 6 p°, l. 4 p. 6 p°. — L'ovale a 5 p. de haut.

Plusieurs tableaux, dont un représente une corbeille de raisins.

1767. Deux tableaux cintrés, d'environ 3 p. de haut sur 4 p. 6 p° de large, représentant divers instruments de musique et destinés pour les appartements de Bellevue.

(Au Roi.)

1769. Les attributs des arts et les récompenses qui leur sont accordées. — H. 4 p., l. 5 p.

(Ce tableau, répétition, avec quelques changements, de celui fait pour l'impératrice des Russies, appartient à M. l'abbé Pommyer, conseiller en la Grand'Chambre du Parlement, Honoraire associé libre de l'Académie.)

Une femme qui revient du marché.

(Ce tableau, aussi répétition avec changements, appartient à M. Silvestre, maître à dessiner des enfants de France.)

Une hure de sanglier. — H. 2 p. 6 p°, l. 3 p.

(Tiré du Cabinet de Monseigneur le Chancelier.)

Deux tableaux représentant des bas-reliefs.

Deux tableaux de fruits.

Deux tableaux de gibier.

1771. Imitation d'un bas-relief.

Trois têtes d'étude ; pastel.

1773. Une femme qui tire de l'eau à une fontaine.

(Ce tableau appartient à M. Sylvestre, maître à dessiner des Enfants de France. C'est la répétition d'un tableau appartenant à la Reine douairière de Suède.)

Tête d'étude au pastel.

1775. Trois têtes d'étude au pastel.

1777. Imitation de bas-relief.

Trois têtes d'étude au pastel.

1779. Plusieurs têtes d'étude au pastel.

CHASTELAIN (Charles), peintre de paysage, né vers 1674. Il fut reçu académicien le 30 juillet 1740, et était inspecteur de la manufacture royale des Gobelins, en 1742. Il mourut aux Gobelins le 2 août 1755, à 81 ans.

1740. Paysage, l'Automne.

Paysage, l'Hiver, où paroît un clair de lune.

1741. Un clair de lune.

Un coup de tonnerre.

1742. Paysage, vue des environs de Paris, du côté de Longjumeau, éclairé d'un soleil levant.

Paysage, un soleil couchant.

Paysage, vue d'après nature.

Paysage, coup de tonnerre qui brise un arbre.

1743. Port de mer avec un mouvement de tempête.

1745. Un port de mer.

Un soleil.

Un clair de lune.
Un hiver.

1746. Deux petits paysages en hauteur.
Deux autres plus grands.

1747. Vue de Bonneuil, d'après nature.
Vue d'Orsay, d'après nature.

1750. Trois petits paysages.

1751. Vue du pont de Charenton.
Vue du moulin de Chantonneau ; pendant du précédent tableau.

1753. Marine. — H. 3 p., l. 4 p.

CHAUDET (Antoine-Denis), sculpteur, né à Paris le 31 mars 1763, élève de Stouf. Reçu comme agréé à l'Académie en 1789, mort le 19 avril 1810, à l'âge de 47 ans.

(Voir à la sculpture.)

1789. Un vieillard est amené par ses enfants dans le temple d'Egia, déesse de la santé, pour la prier de leur conserver long-temps un père qui fait leur bonheur. Dessin.

CHAUFOURRIER (Jean), peintre et graveur, né à Paris en 1672. Cet artiste a exposé aux Salons de 1748 et de 1751, avec le titre d'adjoint à professeur pour la perspective, et à celui de 1753, sous celui de conseiller. Il fut reçu à l'Académie avec le titre de conseiller et d'adjoint à professeur pour la perspective en 1736. Il est mort à Paris le 29 novembre 1757, âgé de 85 ans.

1748. Six morceaux de ses ouvrages, tant à l'huile, au pastel, gravure que dessin.

1750. Vue perspective de la cascade de Saint-Cloud, faite pour feue madame la duchesse d'Orléans.
Une mer calme éclairée de la lune, avec un fanal sur le devant.
Un coup de vent qui surprend une barque de pêcheurs.
Portrait de F. François-Joseph de Malkeneck, récollet, directeur des Ursulines de Saint-Germain-en-Laye.

1753. L'homme vertueux.
L'homme sensuel.

CHAVANNE (Pierre Domachin, sieur de), peintre de paysage, né à Paris vers 1672. Il fut reçu académicien le 23 août 1709, et mourut aux Gobelins le 23 décembre 1744, âgé de 72 ans.

1737. Deux paysages.
Un paysage, une moisson.

Un paysage, l'amusement champêtre.
1738. Un soleil levant.
Un soleil couchant.
Paysage avec figures et animaux sur le devant.
Bergers avec leurs troupeaux.

CHÉRON (Elisabeth-Sophie), madame Le Hay, peintre de portraits et graveur, née à Paris le 3 octobre 1648. Élève de son père, Henri Chéron, peintre sur émail, elle se rendit célèbre par la réunion de ses talents et cultiva avec succès la peinture, la gravure, la poésie et la musique. Reçue de l'Académie le 11 juin 1672, elle présenta pour tableau de réception son portrait en ovale et fut admise en 1699, à l'Académie *de' Ricoverati* de Padoue. Elle épousa en 1708 Jacques Le Hay, ingénieur du roi, et mourut à Paris le 3 septembre 1711, à l'âge de 63 ans.
1699. Son portrait.
Portrait de sa sœur.
Portrait de mademoiselle Belo.
Portrait de M. Morel, de la musique du roy.
Portrait de la scavante madame Dacier.
1704. Une fille qui dessine.
Une descente de croix.
Portrait du père Sébastien, carme.
Portrait de M. Dacier.
Portrait de mademoiselle de Villefranche en Psiché qui veut tuer l'Amour.
Portrait de madame Mansart.
Portrait de madame de Barbezieux.
Portrait de M. le prieur de Cordemoy.
Portrait de madame de la Guerre.
Deux jeunes filles qui accordent un clavecin.
Une Grecque.
Portrait de madame de Monaco.

CHRISTOPHE (Joseph), peintre d'histoire, né à Verdun en 1664. Il fut reçu académicien le 24 mars 1702, et devint successivement adjoint à professeur en 1708, professeur en 1717, adjoint à recteur en 1736 et recteur en 1744. Il mourut à Paris le 29 mars 1748, âgé de 85 ans.
1704. Une Nativité.
Un retour de chasse.
Une chasse aux canards, par de jeunes garçons.
Un jeu de gage touché.
Combat d'Hercule et d'Achelous.

Adonis et la nymphe Echo.
Vertumne et Pommone.
Apollon et la Sybille.
Enlèvement d'Europe.
1737. Le charitable Samaritain.
1738. Un jeune esclave assis, frappé par ses camarades, et son défenseur qui retient les coups qu'on luy porte.
Descente de croix de Notre-Seigneur.
Résurrection de Notre-Seigneur.
Un petit bacchanal d'enfants, l'un étant sur chèvre, accompagné de ses camarades, et l'autre qui est tombé avec son tambour de basque.
1739. Enfants qui jouent à l'herbette.
J.-C. priant au jardin des Oliviers.

CLERISSEAU (Charles-Louis), peintre et architecte, né à Paris en 1720. Il séjourna long-temps en Italie, et fut admis à l'Académie le 2 septembre 1769. Comme architecte, on lui doit l'hôtel du gouvernement à Metz, qu'il fit exécuter d'après les ordres du maréchal de Broglie. Clérisseau fut aussi membre des Académies de Londres et de Saint-Pétersbourg, et eut le titre de peintre de l'impératrice de Russie (Catherine II). Décoré de la Légion-d'Honneur par le gouvernement impérial, il mourut à Auteuil le 19 janvier 1820, dans la quatre-vingt-dix-neuvième année de son âge.
1773. Plusieurs tableaux de ruines.
1775. Plusieurs compositions d'architecture dans le style des anciens.
1783. Deux tableaux d'architecture : l'un est l'arc de Constantin à Rome, et l'autre est de composition. — H. 1 p. 10 p°, l. 1 p. 5 p°.
(Ils appartiennent à M. de Joubert, trésorier des états du Languedoc.)
Deux tableaux d'architecture exposés sous le même numéro : l'un à M. le marquis d'Arbouville, et l'autre à M. Robert, peintre du Roi.
Intérieur ruiné d'une chambre sépulcrale.—H. 1 p. 11 p°, l. 2 p. 10 p°.

COCHIN (Charles-Nicolas), dit le fils, dessinateur, graveur à la pointe et au burin, né à Paris en 1715. Il fut élève de son père Charles-Nicolas Cochin, peintre et graveur, membre de l'Académie en 1731, mort en 1754 et de sa mère Louise-Madeleine Hortemels qui a également gravé. Il commença à exposer comme agréé de l'Académie en 1741 et accompagna en 1749 le marquis de Marigny dans son voyage d'Italie. A son retour en France il fut reçu académicien le 27 novembre 1751, et devint successivement garde des dessins du cabinet du roi en 1752, après la mort de Charles Antoine Coypel, secrétaire historiographe de l'Académie en 1755, chevalier

de l'ordre de Saint-Michel vers 1760 et conseiller de l'Académie en 1776. Il mourut le 29 avril 1790, âgé de 76 ans.

(Voir à la gravure.)

1741. Un dessin à la gloire des arts, représentant l'Académie royale de peinture et de sculpture, conduite par le génie du dessin, qui s'élève au Temple de Mémoire sous la protection de Sa Majesté.

Virginius tuant sa fille. Dessin.

L. Junius Brutus, consul romain, fait mourir ses deux fils pour avoir conspiré contre la république. Idem.

Dix petits dessins de différents caprices.

1742. Pompe funèbre érigée dans l'église cathédrale de Notre-Dame de Paris, le 22 septembre 1741, à l'occasion du décès de la reine de Sardaigne.

Cette pompe, ordonnée par M. le duc de Rochechouart, premier gentilhomme de la chambre du roy, a été composée et conduite par M. de Bonneval, intendant et controleur général de l'argenterie, menus plaisirs et affaires de la chambre de Sa Majesté. Dessin.

La lumière du Messie pénètre les nuages de l'ancienne loy, il se fait connoitre aux prophètes et aux patriarches. Dessin allégorique.

Mars reçoit de la Géométrie des leçons pour se conduire dans les travaux de la guerre. Dessin.

Six petits dessins pour le Lutrin de Boileau.

*Chant* 1er. La Discorde sous la figure d'un vieux chantre, éveille le prélat, et luy reproche son indolence.

*Chant* 2. La Nuit annonce à la Mollesse, étendue dans les bras du Sommeil, la division et le trouble qui va s'élever dans l'Eglise.

*Chant* 3. Le sacristain, le porte-croix et le perruquier étant venus de nuit pour rétablir le lutrin, sont effrayez et fuyent à la vue d'un hibou ; la Discorde, sous la figure de Sidrac, leur reproche leur lâcheté et les rallie.

*Chant* 4. Le grand chantre et les chanoines se jettent sur le lutrin et le mettent en pièces.

*Chant* 5. Rencontre du prélat et du grand chantre ; bataille des livres sur le perron de la Sainte-Chapelle ; le prélat met en fuite le chantre et les chanoines en leur donnant sa bénédiction.

*Chant* 6. La Piété, accompagnée de la Foy, l'Espérance et la Charité, vient se plaindre à la Justice du désordre que la Discorde cause dans l'église.

Un petit dessin où est écrit au bas, le *médecin observateur*. On y voit un jeune médecin qui tâte le pouls à une dame malade.

Neufs petits sujets tirez de Virgile.

*Géorgiques, liv. II.* Un laboureur à table avec toute sa famille, représente la douceur de la vie champêtre.

*Æneïde, liv. I.* AEnée sort de la nuée qui l'environnoit, et se fait connoître à Didon,

*Æneïde, liv. II.* Laocoon, prêtre de Neptune et ses fils sont tuez par des serpens d'une grandeur extraordinaire.

*Æneïde, livre III.* AEnée ordonne à sa troupe de prendre les armes pour chasser les harpies qui venoient troubler leur repas.

*Æneïde, liv. IV.* Mort de Didon.

*Æneïde, liv. VII.* Ascagne et quelques Troyens ayant blessé à la chasse un cerf appartenant à la sœur du gardien des troupeaux du roy Latinus, la Discorde excite les paysans à prendre les armes pour venger sa mort.

*Æneïde, liv. IX.* Nisus et Euryale, deux amis intimes, après avoir traversé le camp des Latins et y avoir fait un grand carnage, furent découverts par un parti de cavalerie qui les obligea à prendre la fuite vers un bois. Euryale fut atteint en fuyant et fait prisonnier : Nisus appercevant son ami entre les mains des ennemis, se cacha dans le bois, et lança quelques dards dont il tua plusieurs soldats ; le chef de la troupe, furieux de la mort de ses gens, se jette sur Euryale pour le tuer, alors Nisus se montre et veut en vain détourner sur luy même le coup qui menace son amy.

*Æneïde, liv. X.* AEnée ayant blessé le roy Mezence, est prêt à le tuer ; Lausus, fils de Mezence, couvre son père avec son bouclier et s'oppose à la colère d'AEnée.

*Æneïde, liv. XI.* Pallas, fils d'Evandre, ayant été tué dans un combat, AEnée, luy renvoye son corps ; ce père vient au devant et est saisi de douleur à la vue d'un si triste spectacle.

1745. Cérémonie de l'audience accordée par le roy à l'ambassadeur turc. Grand dessin à la mine de plomb.

1750. Le Roy tenant grand appartement dans la grande gallerie de Versailles : la table de jeu du Roy, celle de la Reine et d'autres tables distribuées dans ladite gallerie pour différens jeux.

Les illuminations des deux grandes écuries de Versailles jointes ensemble par des arcades de lumière.

(Ces deux dessins se gravent actuellement.)

1753. Quarante-six petits portraits en médaillons dessinés.

1755. Quatre dessins pour l'histoire du roi par médailles.

Première médaille. La naissance du roi.

Dans le bas-relief ovale on voit madame la duchesse de Bourgogne

couchée sur un lit au moment qui suit sa délivrance. On lui présente le jeune prince qu'elle vient de donner au monde. Au dessous est une femme représentant l'Fspérance. Forcée d'abandonner deux petits enfants que lui enlève la Mort, sous la figure d'une femme voilée, elle tend les bras à l'enfant nouveau-né qui est dans le bas-relief. A droite, une femme arrose un laurier dans un vase; allusion au prince naissant. A gauche, une autre femme enveloppe de voiles funéraires deux jeunes cyprès, symbole des deux jeunes ducs de Bretagne morts, l'un en 1705 et l'autre en 1712.

Seconde médaille sur la mort de Louis-le-Grand.

Dans le sujet en bas-relief on voit Louis XIV au lit de la mort. Ce bas-relief décore la face d'un tombeau, sur les côtés duquel sont rangées cinq urnes sépulcrales, d'autant de princes de la famille royale, morts avant le feu roi. Quatre femmes en pleurs expriment la désolation de la France ; en haut l'Immortalité, sur des nuages, soutient la médaille.

Seconde médaille sur la mort de Louis XIV, et troisième du livre.

La renommée attache le médaillon de Louis XIV à une pyramide élevée sur un tombeau. Le médaillon de Louis XV est soutenu par le génie de la France ; ce génie porte un bouclier d'où rayonnent des traits de lumière. La France se tourne avec inquiétude vers son génie tutélaire, et jette ses regards sur le portrait de son jeune monarque. Au pied du tombeau de Louis-le-Grand on voit la Discorde et la Guerre enchaînées ; elles font effort pour rompre leurs chaînes et pour se relever, mais les rayons du bouclier semblent, en éclairant leurs mouvements, les rendre immobiles.

Quatrième et cinquième médaille. La régence déférée au duc d'Orléans.

La Prudence reçoit de la Justice les rênes d'un char qu'elle doit conduire sur un chemin difficile ; les animaux d'espèces diverses, attelés à ce char, sont les symboles des caractères opposés, dont le contraste semble partager un peuple nombreux en différentes classes, si la main qui les gouverne ne sait les tenir unis. Le lion est l'emblème de ces hommes dont le courage aspire à l'indépendance. Le chien courageux, mais fidèle et soumis, représente le sujet dont la valeur est animée par ses maîtres. Le mouton et le renard sont le symbole, l'un de la simplicité, l'autre de l'intrigue.

Plusieurs dessins de ruines antiques et autres vues d'après nature, dessinées en Italie.

(Tirés du cabinet de M. le marquis de Marigny.)

Quatorze dessins faits à Rome, d'après les tableaux et sculptures des grands maîtres.

1761. Licurgue blessé dans une sédition. Dessin au crayon rouge.

1765. Un dessin destiné à servir de frontispice au livre de l'Encyclopédie.

On y voit les Sciences occupées à découvrir la Vérité. La Raison et la Méthaphysique cherchent à lui ôter son voile. La Théologie attent sa lumière d'un rayon qui part du ciel; près d'elle la Mémoire et l'Histoire ancienne et moderne. A côté et au dessous sont les Sciences. D'autre part, l'Imagination s'approche avec une guirlande pour orner la Vérité. Au dessous d'elles sont les diverses Poésies et les Arts. En bas sont plusieurs Talens qui dérivent des sciences et des arts.

Plusieurs dessins allégoriques sur les règnes des rois de France.

Ils sont le commencement d'une suite d'estampes que l'on grave, pour être placées dans le livre de l'abrégé chronologique de l'Histoire de France par M. le président Hénault.

1767. Plusieurs dessins allégoriques sur les règnes des rois de France. Ils sont destinés à être gravés pour l'ornement de la nouvelle édition de l'Abrégé chronologique de l'Histoire de France, par M. le président Hénault.

L'école du modèle, dans l'instant où les jeunes gens concourent au prix d'expression fondé par feu M. le comte de Caylus. Dessin.

1769. Plusieurs dessins allégoriques sur les règnes des rois de France.

(Destinés à être gravés pour l'Abrégé chronologique de l'Histoire de France, par M. le président Hénault.)

Portrait de M. de Parcieux, et autres dessins.

1771. Un dessin destiné à recevoir les diverses inscriptions relatives à l'établissement de l'École royale militaire. On y voit les armes du Roi; la médaille frappée à l'occasion de cet édifice; sur les côtés la figure allégorique de Mars et de l'Étude, et en bas, quelques uns des exercices des élèves.

Plusieurs dessins qui ont été gravés pour servir à l'ornement de la traduction de Térence, par M. l'abbé Lemonnier; le frontispice de sa traduction de Perse et autres.

1773. Plusieurs dessins des aventures de Télémaque destinés à une édition in-8° de ce livre.

Deux dessins allégoriques sur l'histoire de France.

(Continuation de la suite destinée à orner l'abrégé chronologique de l'Histoire de France, par feu M. Hénault.)

1775. Sujet de l'Astrée. Dessin.

Deux sujets de l'Iliade d'Homère. Dessins.

Quatre sujets des aventures de Télémaque. Idem.

Hait sujets des principales fêtes de l'année.

(Ces dessins ont été composés pour le missel de la chapelle de Versailles)

Quatre dessins des principales pièces de théâtre de M. de Belloy.

Sujets allégoriques. Dessins.

1781. L'Enlèvement des Sabines. Dessin.

Les nymphes de Calypso mettent le feu au vaisseau bâti par Mentor. Idem.

Plusieurs dessins, dont les sujets sont tirés de l'Emile de J.-J. Rousseau, destinés à l'édition de Genève.

COLLIN DE VERMONT (Hyacinthe), peintre d'histoire, né à Versailles en 1693. Filleul et élève d'Hyacinthe Rigaud, il étudia à Rome les chefs-d'œuvre des écoles d'Italie. Reçu académicien le 24 novembre 1725, il fut successivement adjoint à professeur en 1733, professeur en 1740, et adjoint à recteur en 1754. Il mourut à Paris le 16 février 1761, âgé de 68 ans.

1737. Deux sujets en esquisse de l'histoire de Cyrus.

Dix-neuf sujets de l'histoire de Cyrus.

Une descente de croix.

La maladie d'Antiochus, causée par l'amour qu'il portoit à Stratonice, sa belle-mère.

Les Dieux qui coupent les ailes à l'Amour pour l'empêcher de remonter au ciel.

Renaud et Armide.

Pyrame et Thisbé.

Les adieux d'Hector et d'Andromaque.

Les noces de Thétis et Pélée, où la Discorde jette entre les Divinités, une pomme d'or.

Le jugement de Salomon.

1738. Moyse ordonne à Aaron, de la part du Seigneur, de serrer dans l'arche la mesure d'un gomore plein de manne, pour laisser aux Israélites le souvenir de la nourriture que Dieu leur avoit donné dans le désert. — (Cintré.) H. 10 p., l. 8 p.

1740. Arrivée de Roger, prince africain, dans l'isle de l'enchanteresse Alcine.— Elle descend de son palais pour venir au devant de luy, accompagnée de ses femmes et de plusieurs Amours, dont les uns s'emparent de ses armes, et les autres s'empressent à l'enchaîner avec des guirlandes de fleurs. — H. 11 p.. l. 14 p.

(Ce tableau est peint pour le Roy, et doit s'exécuter en tapisserie aux Gobelins).

Une descente de croix. — (Cintrée.) H. 10 p., l. 5 p.

Une Annonciation. — (Cintrée.) H. 10 p., l. 5 p.

1743. Assomption de la Vierge. — H. 7 p., l. 5 p. 1/2.

1745. Alexandre chez Oxiartes. — Oxiartes, satrape de Darius, ayant

invité Alexandre à un festin, auquel il avoit fait venir Roxane, sa fille, avec quelques compagnes, ce prince en devint amoureux ; et, sans s'arrêter à la disproportion des conditions, l'épouse sur-le-champ, ordonnant qu'on apporte du pain, que l'on coupoit en deux, suivant la coutume des Macédoniens, et dont les nouveaux mariez prenoient chacun un morceau. Les conviez, les uns par flatterie, applaudissent à sa passion, les autres cachent moins leur mécontentement de voir leur roy dans une débauche, prendre pour son beau-père un de ses esclaves. Oxiartes, ravi d'un bonheur si inespéré, en excite la conclusion de tout son pouvoir.

1746. Auguste et Cléopâtre. — Auguste, ayant appris la fin tragique d'Antoine et la douleur profonde dont Cléopâtre étoit accablée, voulut l'aller visiter; elle étoit alors dans son appartement, couchée sur un lit ; ses habits negligez et en desordre, marquoient bien le peu de soin qu'elle prenoit de sa vie. Quand elle apperçut Auguste, elle se leva précipitamment et se jetta à ses pieds, cherchant à le toucher de compassion, et peut-être à le rendre sensible. Ce prince l'accueillit très humainement; et l'ayant obligée de se remettre sur son lit, il s'entretint long-temps avec elle.

Auguste au milieu des beaux-arts.

1747. Pyrrhus, roi des Molosses. — Ce prince n'avoit que deux ans lorsque les Molosses, s'étant révoltés contre son père Eacide, le chassèrent de ses états et appelèrent Néoptolème, son neveu. Ce nouveau roi fit mourir tous les amis d'Eacide et ordonna que l'on tuât aussi Pyrrhus ; mais quelques fidèles sujets de son père, ayant eu le bonheur de se dérober aux meurtriers, sortirent adroitement du royaume, et l'emportèrent avec eux, s'étant chargés de quelques femmes pour lui donner la mammelle pendant leur route. Après bien des dangers, ils traversèrent la Macédoine, et entrèrent dans les états de Glaucias, roi d'Esclavonie ; ayant obtenu de lui être présentés, ils mirent le petit Pyrrhus au milieu de la salle, où il étoit assis avec la reine; l'enfant se traîna sur ses mains vers le roi, se prit à son manteau, parvint jusqu'à ses genoux, et comme s'il eût été en âge de raison, il les lui embrassa d'un air suppliant. Le roi resta long-temps pensif, ne sachant à quoi se déterminer et craignant de s'attirer la haine de l'usurpateur et de Cassandre, roi de Macédoine, qu'il savoit être ennemi mortel du père de Pyrrhus. Cependant, touché des petites actions de l'enfant, et croyant que

les Dieux lui offroient cette occasion pour faire usage de son humanité, il le consigna à la reine pour le faire élever. Au bout de douze ans, il le ramena dans ses états avec une armée, et le remit sur son trône.

Ce tableau, de 5 p. de haut sur 6 p. de large, commandé extraordinairement pour le Roi, par M. de Tournehem, directeur général des bâtiments, étoit exposé dans la galerie d'Apollon.

(Voir dans l'Introduction l'avertissement du salon de 1747.)

1750. Jupiter et Mercure chez Philemon et Baucis.

Hebé, deesse de la jeunesse et femme d'Hercule, qui rajeunit, à sa prière, Yòlas, neveu de son mary.

La Visitation de la Vierge; la tête de sainte Elisabeth est un portrait.

Anacréon, fameux poète grec, reçoit de nuit l'Amour chez lui, le caresse, le fait sécher, le réchauffe; mais ce petit Dieu le paye d'ingratitude; et feignant d'essayer son arc, le perce d'un trait.

1751. L'histoire de Cyrus a été composée par l'auteur en 33 tableaux. En 1737, il en parut 16 au Salon (le livret en porte 21); mais sans explication et sans suite. Cette année, on a cru devoir en donner une de 17 tableaux nouveaux qu'on expose, laquelle, en ajoutant à ceux-ci quatre des anciens, forme comme un abrégé complet de la vie de ce prince.

Ces vingt et un tableaux sont sous le même numéro.

Tableau ancien. Cyrus fut fondateur d'une des quatre monarchies prédites par Daniel. Isaïe l'annonça à la terre deux cents ans avant sa naissance.

Tableau ancien. Astiages, roy des Medes, avoit marié sa fille Mandane à Cambyse, roy des Perses, petit peuple, alors sans nom. Il fit un songe, dans lequel il lui sembloit voir sa fille accoucher d'une

Tableau nouveau. vigne, qui portait ombre à toute l'Asie. Il consulta les astrologues de son royaume; et leur reponse fut que son songe présageoit que l'enfant qui naîtroit de la princesse, seroit un jour maître de toute l'Asie. Allarmé de la prédiction, il fit venir Mandane loger dans son palais, pour être témoin de ses couches; et lorsqu'elle eut mit au monde Cyrus, il commanda à un seigneur, nommé Harpage, de l'emporter chez lui, et de le tuer.

Tableau nouveau. Harpage ne pût se résondre à tremper ses mains dans ce sang précieux; mais, pour obéir en quelque sorte, il le mit entre les mains d'un berger qui gardoit les troupeaux du roy, avec l'ordre de l'exposer sur les montagnes, à la merci des bêtes féroces. Ce berger porta Cyrus chez lui, et trouva sa femme accouchée d'un enfant mort, qu'elle lui proposa de porter sur les montagnes, et de garder le petit Cyrus; il y consentit. Pendant

Tableau nouveau. dix ans, il passa pour être leur fils. Un jour, les enfants du village, jouant ensemble, l'avoient choisi pour leur roy. Le fils d'un seigneur, nommé Artambazes, qui avoit une maison de campagne au même lieu, jouoit ordinairement avec eux; et, Tableau nouveau. comme il sentoit déjà sa naissance, il refusa d'obéir à ce petit roy; Cyrus le fit fouëtter vivement. Le jeune seigneur s'en retourna tout pleurant chez son père qui, le voyant si mal traité, le mena à la cour, pour en avoir raison. Astiages fait venir le prétendu père avec son fils. Cyrus repond fierement aux questions d'Astiages : je n'ai fait que ce que je devois faire, comme etant le roy du complaignant; au reste, je suis entre vos mains, vous pouvez disposer de ma vie. Astiages, etonné de tant de fer- Tableau nouveau. meté dans un enfant, fixe les yeux sur lui, l'examine, croit trouver dans ses traits ceux de sa fille, et dans son âge un rapport sensible avec le temps qu'il avoit fait mourir le fils de Mandane. Agité de mille pensées, il congédie Artambazes, en lui promettant justice; fait rester le berger et le menace de le faire égorger, s'il ne lui dit la vérité; le berger tremblant ne cache rien. Le roy mande Harpage qui, voyant le berger present, avoüe tout, demande pardon, et l'obtient en apparence. Cependant Astiages consulte de nouveau les savans sur ce qu'il doit faire de Cyrus; et par un effet de la Providence, ils l'assurent que, puisque Cyrus a régné, la fatalité est détournée et le présage accompli. Ainsi, tranquille sur son sujet, il lui laisse la vie; mais avant de le renvoyer à son père Cambyses, il veut qu'il lui serve à se venger d'Harpage. Il invite ce seigneur à un repas, où il doit, dit-il, célébrer le jour de sa naissance avec ses amis, et remercier les Dieux qui lui ont conservé Cyrus. Il ajoute qu'il peut amener avec lui son fils pour faire sa cour à ce jeune prince. Harpage, enchanté de tant de tant de faveurs, se rend au palais; mais, suivant les ordres du roy, on se saisit du jeune homme, on le tue, on le coupe par morceaux, et on en fait un mets qu'on sert à table devant Harpage. Quand ce malheureux père s'est Tableau nouveau. bien rassasié de la chair de son fils, le roy lui demande s'il a trouvé bon ce qu'on lui a servi; il répond qu'il l'a trouvé délicieux. Alors Astiages fait apporter un plat où on avait mis la tête, les pieds et les mains, et lui dit de le découvrir. A ce spectacle, de quelle horreur dût-il être pénétré? Voilà, lui dit le roy, comme je punis un sujet qui a osé me désobéir. Harpage, Tableau ancien. en ce moment, se surmonta le mieux qu'il put, et sçut cacher son ressentiment jusqu'à ce que Cyrus eut atteint l'âge de 20 ans;

pour lors, il lui écrivit secretement, et l'instruisit de la cruauté de son grand-père à leur égard, en insistant sur la facilité qu'ils auroient d'en tirer une commune vengeance, puisqu'il commandoit les armées et qu'il s'y étoit fait un puissant parti. Cyrus, sur ces assurances, fait révolter les Perses, entre à leur tête dans la Médie, et n'a pas de peine à vaincre une armée corrompue par
Tableau nouveau. son chef. Astiages lui en oppose une autre, et la commande en personne, mais il n'est pas plus heureux ; il perd la bataille et la liberté, et c'est alors qu'Harpage, en l'insultant, jouit de toute sa vengeance. Cyrus le dépouilla de ses états, et en revêtit Cyaxare,
Tableau ancien. son oncle, propre fils d'Astiages, que l'Ecriture appelle Darius ; puis il alla tirer raison des incursions de Mithrydate, roi d'Arménie, et de Crésus, roi de Lydie.

Après avoir vaincu ces deux rois, poussé par l'esprit de Dieu, qui se vouloit servir de lui pour renverser l'empire babylonien, il marche à cette grande entreprise. Evilmerodack, fils de
Tableau ancien. Nabuchodonosor, regnoit alors : il est vaincu et tué dans une bataille, et le vainqueur, poussant sa victoire, force son camp, y fait un carnage universel, et se rend maître de Penthée, la première beauté de l'Orient, dont le mari Abradate, roi de la Susiane, etoit allié de Babylone. Cyrus avance à grands pas vers cette ville criminelle ; il est fortifié dans sa marche par la jonction de Gobrias qui, irrité de la cruauté de Balthasar, successeur d'Evilmerodack, avoit abandonné son parti. Le barbare venoit de tuer le fils de ce prince dans une chasse où ce jeune seigneur avoit
Tableau nouveau. marqué plus d'adresse que lui. Gobrias met Cyrus en possession de ses etats, de sa capitale, de son palais même, et lui présente sa fille qui portoit encore le deuil de son frère. Penthée, de son côté, pénétrée des marques d'honneur et de respect qu'elle avoit reçues de Cyrus, lui avoit gagné son mari, qui le vient joindre avec de bonnes troupes. On étoit arrivé à cette grande journée qui devoit décider du sort des deux empires. Penthée veut elle-même armer son cher Abradate ; elle lui rappelle, en l'embrassant, les obligations qu'elle a à Cyrus ; et apres les adieux les plus tendres, il monte dans son char et court au combat, ou plutôt à la mort. Peu s'en faut que Cyrus n'y perde aussi la vie. Déjà ce prince a dissipé l'aile droite des Babyloniens ; tout d'un coup il vient fondre sur l'aile gauche, où les Egyptiens balançoient la victoire ; il ouvre leur bataillon, les enfonce ; mais un soldat, qu'il a terrassé sous lui, donne un coup d'épée dans le ventre de son cheval ; le cheval tombe, Cyrus est renversé au milieu des en-

nemis. Il se relève cependant, les attaque de nouveau; et malgré tous leurs efforts profite du cheval d'un de ses gardes, et acheve de vaincre. Il revenoit victorieux dans son camp, au milieu de ses capitaines; mais il ne voit point Abradate parmi eux; il s'en informe, on lui dit qu'il a été tué, et que sa femme est occupée à ses funérailles sur les bords du Pactole. Il y vole,
11e tableau il pleure sur son corps. Ame génereuse, lui dit-il, pourquoi nous as-tu sitôt quittés? mais tu es mort dans le lit d'honneur. Reçois ces presens, dont j'orne ta sépulture. A peine est-il parti, que Penthée se tue sur le corps de son mari.

Cependant Babylone se croyoit imprenable. La hauteur etonnante de ses murs, des provisions pour vingt ans, la profondeur et la rapidité de l'Euphrate, lui inspirent une confiance qui va jusqu'au mépris pour son ennemi; mais que peuvent opposer
Tableau ancien. les hommes au bras de Dieu? Cyrus avoit creusé des tranchées autour de la ville, separées du fleuve par un terrein qu'on devoit couper au moment favorable qu'il attendoit. Il arriva; ce fut cette nuit si célèbre dans l'Ecriture. Balthasar, qui solemnisoit la fête de Bacchus, ainsi que tous les habitans, songeant peu à ce que faisoit Cyrus, etoit plongé dans la débauche, et profanoit, avec ses concubines et ses courtisans, les vases sacrés du temple de Jérusalem, que Nabuchodonosor avoit enlevés. Alors paroît cette main fatale, ecrivant sur le mur sa condamnation,
12e Tableau. en ces mots si terribles : MANE, THECEL, PHARES. A cette vue, l'epouvante succède à la joye. Il n'est plus question de plaisirs; on leve les tables; on s'approche de la muraille. Les savans interprètes des langues s'epuisent en vains efforts pour pénétrer le sens de ces mots effrayans. Daniel seul en a la clef. Il annonce à Balthasar qu'il a été mis dans la balance; qu'il a été trouvé trop leger, et qu'il est condamné à perdre cette nuit
13e Tableau. même le royaume et la vie. Aussitôt, comme si Dieu eût donné le signal, Cyrus fait dégorger l'Euphrate dans ses tranchées : entre dans le lit de ce fleuve avec Darius, roi des Médes, à la tête de son armée : s'empare de Babylone, et la livre à ce que la flame et le fer ont de plus affreux.

14e Tableau. Maître de l'empire Babylonien, il rend aux Juifs la liberté, leur fait restituer par compte les vases sacrés, et les fait porteurs de ses ordres aux gouverneurs de la Judée, pour le rétablissement de leur ville et du temple.

Tableau ancien. Après s'être montré à ses nouveaux sujets dans toute sa splendeur, et s'être attiré leur vénération, il passe en Médie. Les deux

rois se font des présens réciproques. Darius lui fait mettre sur la
15e Tableau. tête une couronne d'or par les mains de la belle Mandane, sa fille, et la lui donne en mariage avec la Médie pour sa dot ; mais Cyrus en differe la conclusion jusqu'à ce qu'il en aye l'agrément
16e Tableau. de son père. En effet, il revient en Perse visiter Cambyses et Mandane sa mère. Après avoir satisfait à sa tendresse et jouit
17e Tableau. de leurs embrassemens, il célèbre son mariage avec la fille de Darius, selon les cérémonies des Perses, qui n'adorent que le soleil.

Que manquoit-il alors à Cyrus pour être heureux? Mais l'ambitieux le peut-il être? Il y a encore des peuples dans le monde; il les faut soumettre. Après plusieurs autres conquêtes, ajoutées aux précedentes, feignant de vouloir épouser Tomiris, reine des Massagetes, peuple Scythe, qui etoit veuve, il pénetre dans ses etats; le prétendu mariage ne se conclut point. Il refuse de se
Tableau ancien. retirer; on en vient à une bataille; il la gagne par un stratagème singulier; mais ensuite il s'engage mal-à-propos dans des défilés, où la cavalerie perd son avantage. L'ennemi scait en
17e Tableau. profiter, et Cyrus est tué dans cette seconde bataille, après avoir fait des prodiges de valeur.

19e Tableau. Tomiris lui fait plonger la tête dans un vase plein de sang, et l'insultant après sa mort: rassasie-toi, dit-elle, du sang dont tu as été si altéré.

Environ deux cents ans après la mort de Cyrus, Alexandre, vainqueur des Perses, fit ouvrir le tombeau de ce prince où, n'ayant trouvé que quelques vieilles armes, mangées de la rouille, au lieu des richesses qu'on publioit y être, il le fit re-
20e Tableau. fermer, mit sur l'urne, où reposoient ses cendres, une couronne d'or, et l'enveloppa de son manteau, s'étonnant qu'un si grand homme fût inhumé si simplement.

Les Minéïdes refusant de célebrer la fête de Bacchus, que toute la ville de Thèbes reconnoissoit pour fils de Jupiter, elles voyent leurs fuseaux et leurs laines se transformer en pampres de vigne, et sont elles-mêmes changées en chauve-souris. (Mét. d'Ovide.)

Une troupe de jeunes nymphes se voyant poursuivies par un berger insolent, qui se moquoit d'elles, le changent en olivier sauvage. (Mét. d'Ovide.)

Pendant du tableau précédent.

Portrait de M. Lépicié, secrétaire et historiographe de l'Académie.

Portrait du père de l'auteur.

1753. Les noces de Thétis et de Pelée. — Ces époux y avoient invité tous les Dieux, à l'exception de la Discorde ; mais elle s'y glissa furtivement et jetta sur la table une pomme d'or, sur laquelle elle avoit ecrit ces mots : *pour la plus belle.* Cette inscription, que Mercure fit remarquer à l'assemblée, excita bientôt entre les trois principales divinités cette fameuse dispute qui causa dans la suite tous les malheurs de la guerre de Troyes. — H. 3 p., l. 4 p. 1/2.

1755. La Présentation de la sainte Vierge au temple par ses parens. — H. 17 p. 3 p°, l. 8 p. 2 p°.

(Ce tableau a été donné par le Roi à l'église neuve de Saint-Louis, à Versailles.)

Alexandre résistant au sommeil. Petit tableau.

Alexandre, pour montrer l'estime qu'il faisoit de l'Iliade, la fait mettre dans une cassette qui s'étoit trouvée parmi les dépouilles de Darius, à la prise de Damas. Petit tableau.

Le Christ mort. Petit tableau.

1759. L'Adoration des Rois.

COLOMBEL (Nicolas), peintre d'histoire, né à Sotteville, près de Rouen en 1646. Elève d'Eustache Lesueur, il alla se perfectionner en Italie. A son retour en France il fut reçu académicien le 6 mars 1694. Adjoint à professeur en 1701, professeur en 1705. Colombel mourut à Paris le 27 mai 1717, âgé de 73 ans.

1699. La Madeleine aux pieds de Nostre-Seigneur, chez le Pharisien.
Psiché et l'Amour.
Atalante et Hippomène.
*Noli me Tangere.*
Retour de chasse de Diane.
Nostre-Seigneur qui chasse les vendeurs du Temple.
Nostre-Seigneur guerissant les aveugles.

1704. Deux femmes se disposant a entrer dans le bain.
La tolérance de Fabius, ou le soldat Lucanien.
Adam et Eve evitent la présence de Dieu, après leur transgression.
Diane.
Flore accompagnée de filles et d'enfants.
L'Adoration des Rois.
L'enlevement d'Europe.
Portrait de madame la princesse de Montbazon.
Portrait de M. Selles.

Portrait de madame de Pleneuf.
Leda dans le bain, trompée par Jupiter sous la forme d'un cigne.
Portrait de M. l'abbé de Saint-Martin.
Flore.

CORNEILLE (Michel), dit l'*aîné*, peintre d'histoire, né à Paris en 1642. Elève de son père Michel Corneille, un des douze premiers membres de l'Académie, mort en 1664. Il remporta un prix de peinture et fut nommé pensionnaire du Roi à Rome. Reçu académicien le 19 septembre 1663, il fut élu adjoint à professeur en 1673 et devint professeur en 1790. Il mourut à Paris le 16 août 1708, âgé de 66 ans. On l'a surnommé l'*aîné* pour le distinguer de son frère cadet, Jean-Baptiste Corneille, aussi peintre d'histoire, né à Paris en 1646, reçu de l'Académie le 5 janvier 1675 et mort à Paris le 12 avril 1695, à l'âge de 49 ans.

1699. Sainte Genevieve.
Aspasie, femme scavante, qui discute chez Pericles, avec les plus scavans d'Athenes.
Apollon se couchant dans le sein de Thetis.
Saint François ravi en extase.
La barque de saint Pierre.
Venus sur les eaux.
Un Christ au jardin des Olives.
Deux femmes dormantes.

1704. Assomption de la Vierge.
Portrait de madame la duchesse de Bouillon.
Portrait de M. Le Juge, fermier général.
Saint Francois.
Une Magdelaine.
Sainte Cecile.
La pesche miraculeuse de saint Pierre, lorsqu'il jetta le filet en mer sur la parole de J.-C.

CORT CORTE (N. de). Le nom de cet artiste, qui paraît italien, est resté inconnu. Il a exposé au Salon de 1781, comme agréé de l'Académie et en prenant le titre de peintre de S. A. S. Mgr le prince de Condé. Nous n'avons rien pu découvrir sur cet artiste. Agréé en 1781, il se retira à Anvers, où il vivait encore en 1793.

1781. Vue de Chantilly, prise du côté de la pelouse, ayant à droite l'avenue de la cour du Connétable, à gauche les écuries.
Vue du château de Chantilly, prise au dessus du grand bassin du canal; on y voit à droite le village de Chantilly.

(Ces deux tableaux appartiennent à S. A. S. Mgr. le prince de Condé.)

Vue du château de Berni, près de Peronne ; à gauche, on voit une partie du village de ce nom. — H. 18 p°, l. 27 p°.

(Tiré du cabinet de M. le comte de Saint-Simon.)

COTELLE (Jean), peintre d'histoire, né à Paris vers 1645, fut élève de son père, Jean Cotelle, peintre ordinaire du Roi, né à Meaux vers 1610 et mort aux Gobelins en 1676. Il fit un voyage en Italie, et fut reçu de l'Académie le 10 octobre 1672. Adjoint à professeur en 1704, il mourut à Paris le 24 septembre 1708, âgé de 63 ans.

1704. Quatre paysages.

Un paysage. Rebecca reçoit des joyaux du serviteur d'Abraham.

Un paysage. Les filles de Jetro, defendues par Moyse.

Esquisse d'un plafond fait pour les Dames de la Misericorde d'Avignon ; dans le haut, la sainte Vierge se prosternant devant une croix que luy présentent des anges, et au bas, la Magdelaine chez le Pharisien.

Mars et Venus.

Une bambochade.

Une sainte Famille.

Un Christ en croix.

Agar chassé par Abraham.

COURTIN (Jacques), peintre d'histoire, né à Sens vers 1673, fut élève de Louis de Boulogne. Reçu académicien le 22 février 1710, il mourut à Paris le 26 août 1752, âgé de 79 ans.

1737. La sainte Vierge avec l'enfant Jesus.

Melchisedech sacrifiant au Seigneur du pain et du vin.

(Tableau en hauteur.)

Une femme badinant avec un écureuil.

Une femme regardant deux serins.

L'Adoration des Rois, vis-à-vis la Présentation de N.-S. au Temple.

1738. Les deux fils du grand-prêtre Aaron. — Après avoir pris du feu étranger dans leur encensoir, ils furent tués d'un coup de foudre par l'ange envoyé de Dieu, lorsqu'ils alloient encenser l'autel des parfums. Aaron, exprimant sa douleur, reçut ordre de Moyse sur-le-champ de ne les point pleurer, mais de les laisser pleurer au peuple. — (Cintré.) H. 13 p., l. 9 p.

Un Christ en croix et des soldats troublés. — H. 3 p., l. 2 p.

1740. Une jeune personne caressant une colombe. On peut l'appeler une prêtresse de Venus.

Assuerus dans son throne. Il rassure Esther, presque évanouie, en la touchant de son sceptre d'or, pour luy faire entendre qu'il n'y a point de danger pour elle.

Portrait de M. Bonnedame, simplement accomodé, ayant une main qui tient sa draperie.

Portrait de femme, peinte sur une glace de l'autre côté.

Portrait de la fille de l'auteur, peinte sur une glace de l'autre côté.

1741. Notre-Seigneur chez Marthe et Marie, accompagné de plusieurs apotres et disciples. — H. 8 p., l. 12 p.

Angelique et Medor gravant leurs noms sur les écorces des arbres. — H. 3 p. 1/2, l. 3 p.

Petit tableau peint sur le dos de la glace, représentant le portrait d'une jeune demoiselle.

Petit tableau peint sur le dos de la glace, représentant un jeune homme tenant une cage, qu'il présente à une dame pour y mettre un oiseau.

Une Adoration. — 18 p° sur 2 p.

1742. Le jugement de Salomon. — Environ 2 p. 1/2 sur 3.

1743. La reine de Saba dans le temps qu'elle vient offrir ses présens au roy Salomon, qui la recoit de dessus son throne.

1745. Angelique et Medor.

Une pretresse de Venus, caressant une tourterelle.

Mercure endormant Argus.

Un jeune homme répand des fleurs sur la gorge d'une femme.

La Vierge et l'enfant Jesus.

Présentation de N.-S. au Temple.

Tête de saint Pierre.

1746. Pan et Sirinx.

Jeune homme jouant de la guitare.

Herigone et Jupiter en grape de raisin.

Enlevement de Dejanire par le centaure Nessus.

Un crucifix.

Une Vierge.

1747. Zéphyre et Flore.

Tête de Christ.

1748. Agar et son fils Ismaël. Petit tableau.

1750. L'évocation de l'ombre de Samuel.

1751. Portrait de la petite-fille de M. Gonneau, tenant un lapin.

COURTOIS (N.). On ne trouve aucun renseignement sur cet artiste, qui

n'a exposé que comme agréé. Peintre de portraits en émail fut admis à l'Académie comme agréé en 1769. Il avoit encore ce titre en 1793.

1771. Plusieurs têtes en émail et en miniature, d'après différents maîtres.
Plusieurs portraits d'après nature.

1773. Plusieurs portraits en email, exposés sous le même numéro.

1775. Plusieurs portraits, exposés sous le même numéro.

1777. Plusieurs portraits et têtes d'étude en émail.
Tête d'homme. Etude au pastel.

COYPEL (Noël), peintre d'histoire, né à Paris le 25 décembre 1628, était fils de Guyon Coypel, cadet d'une famille de Cherbourg. Placé d'abord à Orléans, chez Poncet, élève obscur de Simon Vouet, il vint à Paris, à l'âge de 14 ans et travailla pour Noël Quillerier. Employé vers 1646 aux travaux de peinture du Louvre, par Charles Errard, Coypel continua depuis ce temps à travailler pour les résidences royales et se fit connaître par d'importants morceaux exécutés dans les palais des Tuileries et de Fontainebleau. Reçu à l'Académie le 31 mars 1663, il fut successivement adjoint à professeur et professeur en 1664, directeur de l'Académie de Rome en 1672, adjoint à recteur en 1689, recteur en 1690, directeur de l'académie de peinture en 1695, et de nouveau recteur en 1702. Il mourut à Paris le 24 décembre 1707, à l'âge de 79 ans, et fut enterré dans l'église de Saint-Germain l'Auxerrois. — Noël Coypel avait été marié deux fois; la première en 1660, à Madeleine Hérault, peintre de portraits, sœur de Charles Hérault, peintre de paysage et membre de l'Académie; la seconde à Anne-Françoise Perrin, de la famille des Boulogne. Il eut de la première, Antoine Coypel, dont nous allons parler, et de la seconde, Noël Nicolas Coypel, aussi peintre d'histoire, né à Paris le 7 janvier 1688, et mort dans la même ville le 14 décembre 1730, à 42 ans, sans avoir exposé, bien qu'il eût été reçu de l'Académie le 29 novembre 1720.

1699. Portrait de l'auteur et de sa famille.
Hercule sacrifiant à Jupiter, après ses victoires.
Hercule deifié, ou l'apothéose d'Hercule.
Hercule reprochant à Junon les maux qu'elle luy a causéz par sa jalousie.
Le centaure Nesse et Dejanire.
Hercule domptant Acheloüs.
(Les sujets d'Hercule sont faits pour Trianon.)
Un Christ consolé par l'ange au mont des Olives.
Solon soutenant ses lois contre les objections des Atheniens.
Alexandre Sévère qui fait distribuer du bled au peuple de Rome, en un temps de disette.

Ptolomée Philadelphe qui donne la liberté aux Juifs, par reconnoissance de la traduction de la loy hebraïque, par les Septante.

Trajan, empereur, donnant des audiences publiques à toutes les nations qui se trouvoient alors à Rome.

(Les quatre derniers tableaux ont esté éxécutéz en grand pour le Roy, et sont à Versailles.)

La sainte Famille.

Un Christ et une Vierge en regard avec des chérubins.

Un grand crucifix avec des anges.

Le tableau qu'il a fait pour Notre-Dame, en petit.

Agar avec son petit enfant, consolée par l'ange.

Dejanire envoyant à Hercule, par Licas, la chemise empoisonnée par le centaure Nesse.

Zephire et Flore.

1704. Ptolomée Philadelphe donnant la liberté aux Juifs, en reconnoissance de la traduction des livres saints, par les Septante.

Solon soutenant la justice de ses loix.

Alexandre Sévère faisant distribuer du bled au peuple de Rome, dans une disette.

L'empereur Trajan donnant ses audiences publiques aux nations etrangères.

(Ces quatre tableaux éxécutéz en grand pour Versailles,)

Zephyre et Flore avec plusieurs amours qui jouent.

Assomption de la Vierge.

Un Christ au jardin, consolé par un ange.

Un Christ en croix.

Combat d'Hercule avec Achelous.

Amalthée donnant la corne d'abondance pour être envoyée en échange de celle qu'il avoit otée à Achelous.

Dejanire et le centaure Nesse, blessé par Hercule.

Dejanire envoyant à Hercule, par Licas, la chemise empoisonnée du centaure.

L'apothéose d'Hercule.

Portrait de M. Coypel, peint par luy.

Portrait de madame son épouse.

La resurrection de Jesus-Christ.

La prière de J.-C. au jardin.

Agar et Ismael au desert.

Apollon se reposant après avoir tué le serpent Pithon.

L'yvresse de Loth avec ses deux filles.

Saint Jacques conduit au supplice.
Une Vierge. un petit Jesus et un saint Jean.
Une Magdelaine.
La figure de l'Abondance.
Le Christ en croix accompagné de plusieurs anges.
Un Christ et une Vierge en regard.
Deux groupes d'anges qui jouent des instruments.
(Faits pour estre éxécutéz en grand aux Invalides.)

COYPEL (Antoine), peintre d'histoire, fils aîné de Noël Coypel et de Madeleine Hérault, naquit à Paris en 1661. Elève de son père, il l'accompagna à Rome, lorsqu'il fut nommé directeur. A son retour, il fut reçu académicien à l'âge de 20 ans, le 25 octobre 1681, et nommé, la même année, premier peintre de Monsieur (Philippe de France, duc d'Orléans). Adjoint à professeur en 1684, professeur en 1692, adjoint à recteur en 1707 et directeur en 1714, Antoine Coypel devint premier peintre du roi et fut anobli en 1715. Elu en 1716, l'un des quatre recteurs de l'Académie, il mourut à Paris le 7 janvier 1722, à l'âge de 61 ans, et fut enterré dans l'église de Saint-Germain l'Auxerrois.

1699. La mort de Jesus-Christ crucifié, et les terribles effets que sa mort causa dans la nature.
Jephté que l'on va sacrifier.
Le jugement de Salomon.
Le fils de Tobie appliquant le fiel du poisson aux yeux de son père.
Moïse trouvé sur les eaux.
Athalie, ou Joas enfant reconnu et mis sur le throne.
L'accusation de Susanne.
Psiché et l'Amour.
Venus qui donne les armes à Ænée.
La ceinture de Venus.
Portrait de M. Coypel, en attitude de peindre.

1704. J.-C. mort en croix, le trouble et l'etonnement de la nature et les autres circonstances qui ont accompagné ce terrible evenement.
Jephté qui conduit sa fille à l'autel, où elle doit être immolée.
Le jugement de Salomon.
Abraham disposant son fils au sacrifice qu'il etoit sur le point d'en faire, en luy inspirant la soumisson aux ordres de Dieu.
Moyse trouvé sur les eaux et présenté à la fille de Pharaon.
La joye de Tobie et de sa famille au moment qu'il recouvra la veuë par le fiel du poisson dont son fils luy frota les yeux.

Esther qui se présente au roy Assuerus.

Cupidon qui, indifferent aux dangereuses blessures qu'il se plait à causer, se plaint douloureusement à Venus de la piqnure d'une mouche.

Suzanne jugée et condamnée à mort par les deux vieillards qui avoient essayé de la séduire.

Athalie déchirant ses vêtemens dans la surprise ou elle est de voir Joas reconnu roy de Juda par les bons offices de Joiada, grand-prestre.

Enlevement de Proserpine.

Adam et Eve qui, après leur pêché, cherchent à eviter la présence de Dieu.

Union de Bacchus et de l'Amour.

Renaud et Armide dans les plaisirs.

Jacob qui se plaint à Laban de luy avoir donné pour femme Lia, au lieu de Rachel.

1745. L'une des quatre saisons. — « Ce morceau a été peint sur plâtre « dans une des voutes de Choisy, par feu M. Antoine Coypel, à « l'age de 20 ans, et depuis premier peintre du roy. Ledit mor- « ceau a été enlevé et mis sur toile par le sieur Picaut, qui en a « le secret. »

1746. L'une des quatre saisons. — Ce morceau a été peint sur plâtre dans une des voutes de Choisy, par feu M. Antoine Coypel, à l'âge de 20 ans, et depuis premier peintre du roy. Ledit morceau a été enlevé et mis sur toile par le sieur Picault, qui en a le secret.

COYPEL (Charles-Antoine), peintre d'histoire, fils du précédent, né à Paris en 1694. Elève de son père, il fut reçu à l'Académie le 31 août 1715 et nommé adjoint à professeur en 1720. A la mort de son père, il le remplaça comme premier peintre du régent et devint professeur de l'Académie en 1733. Premier peintre du roi et recteur en 1746, Charles-Antoine Coypel fut directeur en 1747, et mourut à Paris le 14 juin 1752, à l'âge de 58 ans. — Il s'est aussi occupé de poésie et a fait, pour le théâtre, deux tragédies *Alceste* et *Sigismond*, et beaucoup de comédies.

1737. Le sacrifice d'Iphigenie.

Daniel dans la fosse aux lions.

La sainte Famille et un ange tenant des cerises que saint Joseph présente à l'enfant Jesus.

Joseph faussement accusé par la femme de Putiphar.

Roland apprenant par les bergers la perfidie d'Angelique et sa fuite avec Médor.

1738. Armide faisant détruire par les génies infernaux le palais qu'elle leur avoit fait elever pour s'y enfermer avec Renaud et les plaisirs. — H. 10 p., l. 19 p.

Une jeune veuve devant son miroir, oubliant le passé et prenant des arrangemens pour l'avenir.

Armide, voulant poignarder Renaud, va céder à l'Amour et prendre ce heros sous sa protection. La suite de ce Dieu rit de la colère de l'enchanteresse et celebre d'avance le triomphe de son maitre. — H. 4 p., l. 5 p.

Une jeune asiatique, tenant d'une main une bougie, et de l'autre une lettre qu'elle semble lire avec attention.

1741. Armide, voulant poignarder Renaud, va ceder à l'Amour, en prenant ce heros sous sa protection. La suite de ce Dieu rit de la colere de l'enchanteresse et celebre d'avance le triomphe de son maitre. — H. 11 p., l. environ 22 p.

(Ce tableau qui est pour le Roy, a déjà paru en petit, on a cru devoir se servir de la même description.)

Athalie. — « Athalie entreprit d'eteindre entièrement la race royale « de David, en faisant mourir tous les enfans d'Okosias, ses pe- « tits-fils; mais heureusement Josabeth, sœur d'Okosias et fille « de Joram (mais d'une autre mère qu'Athalie), etant arrivée, « lorsqu'on egorgeoit les princes ses neveux, elle trouva moyen « de dérober, du milieu des morts, le petit Joas, encore à la « mammelle, et le confia, avec sa nourrice, au grand-prêtre son « mary, qui les cacha tous deux dans le Temple, ou l'enfant fut « elevé secretement jusqu'au jour qu'il fut proclamé roy de Juda. « (Preface de la tragedie d'Athalie.) »

Voila, en peu de mots, le sujet de la plus belle tragedie du celebre Racine. On a taché de rendre en peinture le spectacle de la scene VII du second acte de cette piece, ou Josabeth, pour obeir aux ordres d'Athalie, luy présente en tremblant Joas, sous le nom d'Eliacin, et revêtu d'un simple habit de Levite.

Athalie reconnoit avec terreur dans les traits de ce jeune prince, ceux d'un enfant qu'elle a vû en songe pret à la poignarder, et cependant elle ne peut s'empecher d'admirer sa grace et sa noblesse.

Zacharie et Salomith, enfans du grand-pretre et de Josabeth, accompagnent leur mère.

Abner, l'un des principaux officiers des rois de Juda, est auprès d'Athalie.

La scène se passe dans un vestibule de l'appartement du grand-pretre. — H. 4 p., l. 5 p.

Joseph reconnu par ses frères. — H. 4 p., l. 5 p.

1742. Saint Jean-Baptiste prêchant dans le desert. — H. 5 p., l. 4 p.

Deux tableaux en pastel, représentant les parens de l'auteur, Savoir : le 1er un homme et une femme, le 2e trois enfans.

1743. Jesus-Christ naissant, adoré par les anges. — 4 p. sur 5.

Jesus-Christ au berceau. — Carré 4 p.

La fuite en Egypte. Pastel.

La Folie qui pare la Decrepitude des ajustemens de la jeunesse. Pastel.

L'Amour abandonnant Psiché. Pastel.

Paysage. Pastel.

1746. L'Annonciation. Forme ovale. — H. 9 p., l. 7 p.

Les disciples d'Emmaus. Forme ovale. — H. 9 p., l. 7 p.

Le sacrifice d'Abraham, dans le moment ou l'ange, après avoir arrêté le bras de ce patriarche, luy annonce les promesses de Dieu.

Un portrait.

(Ces deux tableaux sont faits pour l'académie royale de peinture et de sculpture.)

Deux tableaux de mesure egale ou sont représentés Heraclite et Democrite, sous le même numéro.

Un Amour qui menace.

La Samaritaine. Pastel.

DANDRÉ BARDON (Michel-François), peintre d'histoire, né à Aix en Provence en 1700. Elève de Pierre Vanloo, pour le dessin, il apprit à peindre chez François Detroy. Admis à l'Académie le 30 août 1735, il fut adjoint à professeur en 1737 et professeur en 1752. Fondateur d'une Académie de peinture à Marseille, Dandré Bardon en fut le directeur et devint recteur de celle de Paris en 1778. Il mourut le 14 avril 1783, âgé de 83 ans. — Dandré Bardon a cultivé avec succès la poésie et la musique ; il a laissé sur l'histoire de l'art des ouvrages estimés.

1737. Les bonnes œuvres des Filles de Saint-Thomas de Villeneuve, leur protecteur. — H. 12 p., l. 20 p.

Saint Charles Borromée en prieres.

Des anachoretes en prieres.

Un sujet allegorique sur la paix. — La France sur le sein de laquelle repose la Victoire, voit avec joye descendre du ciel la Paix, que la Sagesse lui procure ; la Discorde paroit enchainée à la porte du Temple de Janus, et la Renommée annonce à l'univers le glorieux évenement du règne de Louis XV.

1738. Les pelerins d'Emaus.

Une Vierge assise sur des nuées, tenant l'enfant Jesus. — (Cintré.) H. 10 p., l. 6 p.

(Destiné pour l'eglise des missions étrangères.)

1739. Jason au champ de Mars, en présence de Médée, du roy et de tout le peuple de Colchos, marche sans crainte au devant des deux taureaux, defenseurs de la Toison d'or. Ces animaux, qui le voyent approcher, jettent sur luy des regards pleins de fureur, vomissent des tourbillons de flâmes, remplissent l'air de poussiere et de fumée. Les Argonautes en sont effrayés; l'intrepide Jason, par le secours des herbes enchantées que Médée luy avoit données, arrête leur fureur. (Ovide, metamorphoses, liv. VII.) — H. 10 p., l. 14 p.

(Ce tableau peint par ordre du roy doit être exécuté à la manufacture royale de Beauvais; les actions y sont à gauche pour venir à droite dans la tapisserie.)

1743. Deux petits tableaux, dont les sujets sont tirez de Rousseau, et représentent :

— Que l'homme est bien, durant sa vie,
Un parfait miroir de douleurs!
Dès qu'il respire, il pleure, il crie,
Et semble prévoir ses douleurs.

— Dans l'enfance toujours des pleurs,
Un pédant porteur de tristesse,
Des livres de toutes couleurs,
Des châtiments de toute espèce.

1753. La mort de Socrate. Esquisse. — 6 p. sur 4.

DAVID (Jacques-Louis), peintre d'histoire, né à Paris le 31 août 1748. Entraîné par son goût pour le peinture, il entra à l'âge de dix-sept ans chez François Boucher, et ne tarda pas à se placer dans l'école de Vien. Il obtint en 1775 le grand prix, dont le sujet était *les amours d'Antiochus et de Stratonice*, et partit pour Rome. De retour à Paris en 1780, il exposa au Salon de 1781, comme agréé; fut reçu académicien le 23 août 1783, et obtint un logement au Louvre, avec le titre de peintre du roi. Il fit un nouveau voyage à Rome en 1784, et y composa *le Serment des Horaces*, exposé en 1785. David revint en France en 1787, et bien qu'à partir de 1789, ses travaux n'entrent pas dans le plan de la première partie de cet ouvrage, nous allons en donner un exposé rapide, qui pourra être plus détaillé dans notre seconde partie. Partageant l'enthousiasme révolutionnaire, David composa le *Serment du jeu de paume*, entra dans le club des Jacobins, et fut nommé membre de la Convention par la sec-

tion du Muséum. Le 13 novembre 1793 (4 brumaire an II), il fit hommage à la Convention d'un tableau représentant *la mort de Marat*, et fut chargé de dessiner les costumes des fonctionnaires publics et des citoyens pour les fêtes nationales. Compris dans les membres de l'Institut, lors de sa réorganisation, David devint, à l'avènement de Napoléon, premier peintre de l'empereur, et fut nommé baron de l'empire, officier, puis commandant de l'ordre de la Légion-d'Honneur. Il mourut à Bruxelles le 29 décembre 1824, dans la 76e année de son âge.

1781. Bélisaire, reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône. — 10 p. carrés.

Saint Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés. — H. 8 p., l. 6 p.

Portrait de M. le comte de Potocki à cheval. — H. 9 p., l. 7 p.

Les funérailles de Patrocle. Esquisse.

Trois figures académiques, dont une presente un saint Jerôme.

Une femme allaitant son enfant.

Tête de vieillard.

Plusieurs études exposées sous le même numéro.

1783. La douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector, son mari. — H. 8 p. 7 po, l. 6 p. 4 po.

Deux portraits.

Dessin d'une frise dans le genre antique.

Plusieurs tableaux exposés sous le même numéro.

1785. Serment des Horaces entre les mains de leur père. — H. 10 p., l. 13 p.

(Pour le roi.)

Bélisaire. — H. 3 p., l. 4 p.

Portrait de M. P***.

1787. Socrate au moment de prendre la ciguë. — H. 4 p., l. 6 p.

(Appartenant à M. de Trudaine.)

1789. J. Brutus, premier consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'etoient unis aux Tarquins et avoient conspiré contre la liberté romaine ; des licteurs rapportent leurs corps pour qu'on leur donne la sepulture. — 13 p. sur 10.

(Ce tableau qui est pour le Roi ne paraîtra que vers la fin de l'exposition.)

Les amours de Pâris et d'Hélène. — H. 4 p. 1/2, l. 5 p. 1/2.

DELAISTRE (Jacques-Antoine), peintre d'histoire, reçu à l'Académie le 29 août 1722, et mort le 10 septembre 1765, âgé de 75 ans.

1745. Erasistrate, medecin, decouvre, par le mouvement impetueux du

poulx d'Antiochus Soter, fils du roy Seleucus, l'amour qu'il avoit pour Stratonice, sa belle-mère. — H. 3 p., l. 4 p.

Thetis visitant le tombeau d'Achille.

Vivandières au camp.

1747. Le Pere eternel appaisé par le sacrifice sanglant de la croix, environné d'une gloire et des chérubins. La sainte Vierge lui présente son cœur percé d'un glaive de douleur. — H. 10 p., l. 6 p.

1750. Un Christ mort.

1751. La sainte Vierge et l'enfant Jesus. Petit tableau.

DELOBEL (Nicolas), peintre d'histoire, né vers 1692. Elève de Louis de Boulogne, il fut reçu académicien le 27 novembre 1734, et reçut le titre de peintre ordinaire du roi. Il mourut à Paris le 18 mars 1763, âgé de 71 ans.

1737. Le martyre de saint Eutrope, premier évêque et apôtre de la Xaintonge. — H. 8 p., l. 9 p.

Une pensée allegorique en esquisse sur la reunion de la Lorraine à la France, sous le ministère de M. le cardinal de Fleury.

Un tableau de famille.

Portrait en buste de M. le duc de Chartres.

Portrait de M. Salior, tapissier ordinaire du roy.

La naissance de Venus.

1738. Sujet allegorique de la reunion de la Lorraine à la France, sous le regne de Louis XV et le ministère de son éminence monseigneur le cardinal de Fleury.

Son éminence, qui y est representée, a pour appuy le livre des loix, base du ministère.

Le serpent qui l'environne désigne la prudence ; la continuité du cercle indique la gloire, fruit de cette rare qualité.

L'Equitép ersonnifiée soutient le portrait et le contemple avec satisfaction ; la blancheur de sa robe marque la candeur et l'intégrité de son éminence.

Le niveau est le symbole du bon ordre ; la balance désigne la justice proportionnelle, qui répand les graces avec discernement.

L'amour de la vertu couronnée de lauriers, tient en main plusieurs couronnes, dont le but est l'immortalité due aux hommes vertueux.

Sous les pieds de l'équité, un monstre terrassé représente les principaux vices opposez à cette vertu.

La vipère caracterise l'envie mere de la jalousie et de l'ingratitude.

Le flambeau marque la discorde; le masque la fourberie.

La bourse, etroitement serrée, est le symbole de l'avarice; le bandeau couvre l'erreur, et les oreilles allongées marquent l'ignorance.

A côté de ce portrait, la France et la Lorraine personnifiées se donnent la main en signe d'union.

La paix, remarquable par la branche d'olivier, les joint et fait connoitre, en montrant le témple de la Concorde, que c'est l'intelligence qui fait la richesse des états et qui les rend invincibles.

Au bas du tableau, l'histoire, assise sur des trophées variés, transmet à la postérité, dans les fastes du temps, figurez par le livre qu'elle tient, les grandes actions de son éminence, et entre autres le traité qui pacifie l'Europe.

Au dessus de l'equité se voit un génie qui allie à l'écusson de la France celui de la Lorraine; la flâme qui brille sur la tête de ce génie designe le zele et l'amour pour la patrie.

On voit, dans le ciel, la partie du zodiaque ou préside le belier, pour signifier que Sa Majesté polonoise est entrée en possession de la Lorraine, au mois de mars 1737.

L'abondance, fille de la paix et mère des plaisirs et des arts, assise sur un nuage, verse ses dons sur les etats unis, en demandant aux deux parques qui président à la vie humaine, des longs jours pour celui qui ne les employe qu'à la felicité publique. — H. 5 p., l. 4 p.

Les buveurs. Esquisse.

Portrait d'une dame avec son enfant, jouant de la serinette.

Portrait de M. Huguer, graveur.

Un dessus de porte en travers, représentant une femme qui dort tenant des pavots.

Un dessus de porte de même grandeur, representant une femme, à qui un Amour apporte une colombe.

*(La suite au 4e volume.)*

# VENTE

## DE LA COLLECTION D'ESTAMPES

## DE M. F. DUBOIS.

### PREMIÈRE PARTIE.

Lorsqu'il y a bientôt un an, M. Dubois fit imprimer le catalogue de sa collection d'estampes, nous pensions n'avoir qu'un simple compte-rendu à en faire; mais la vente aux enchères en fut bientôt résolue. Nous avons donc dû réserver pour l'époque où elle sera entièrement terminée, l'appréciation que nous voulions faire de cette collection et du plan sur lequel elle a été formée. Non que le succès plus ou moins grand qu'elle peut obtenir doive influer en rien sur notre opinion, mais parce que ce résultat servira mieux à constater les tendances du goût à notre époque qu'elles soient pour nous un sujet de critique ou de blâme.

Le catalogue rédigé par M. Defer a été dressé suivant l'ordre alphabétique; cette disposition a plus d'un inconvénient sur lesquels nous reviendrons aussi. Observons dès à présent que l'occasion de décrire une pareille collection d'estampes est trop rare pour qu'il ne soit pas désirable d'y voir joindre le plus possible, aux remarques nouvelles qu'elle peut fournir, le fruit des recherches précédentes. Depuis bien long-temps déjà Bartsch est loin d'être à la hauteur des connaissances calcographiques; c'est ce que M. Defer nous semble avoir un peu trop oublié; pour n'être pas décrite par Bartsch, une estampe n'est pas pour cela inédite. Young Otteley, Bruillot, Zanetti, Rud Weigel, lui ont donné de nombreux suppléments dont il n'a pas assez souvent tenu compte.

Cette vente avait attiré de nombreux concours de marchands étrangers. Londres, Bruxelles, Amsterdam, Milan, avaient fourni leur contingent.

Les amateurs français ont heureusement disputé les plus belles pièces. Notre Cabinet des Estampes s'est enrichi de quelques belles estampes des graveurs de notre école, de *la Présentation au temple*, de Drevet, n° 203, du portrait de *Philippe de Champagne*, par Edelinck, épreuve unique, et d'une admirable estampe, de Baldini, *la vie de la Vierge*, qu'un moment d'hésitation lui avait fait abandonner, et qui lui a été gracieusement cédée plus tard par M. Smith, de Londres, à qui elle avait été adjugée. Le *Cercle des arts*, fidèle à son titre, a aussi fait d'excellentes acquisitions; c'est un exemple que devraient suivre ces sortes d'établissements; rien de puissant comme la communauté. MM. Delessert et Vivenel se sont partagé les plus belles pièces d'Albert Durer, mais c'est à l'article Marc-Antoine et Rembrandt que la grande bataille va se livrer.

Nous donnerons dans son entier le catalogue de cette collection. Pour beaucoup de maîtres dont les estampes n'ont pas encore été décrites, les remarques que nous indiquons d'une façon très sommaire pourront servir de guide aux amateurs. Les numéros cités entre parenthèse se rapportent, pour les maîtres italiens, allemands et hollandais, aux catalogues du PEINTRE GRAVEUR, d'Adam Bartsch, pour quelques maîtres français à ceux publiés par M. Robert Dumesnil, et pour les pièces gravées d'après Rubens, au catalogue de l'œuvre de ce maître, publié par Basan.

Il est inutile de dire que toutes les estampes de cette collection étaient dans un aussi parfait état que possible sous le rapport de la conservation comme sous celui de la beauté des épreuves. Toutes portent les initiales du propriétaire *F. D.* écrites à la main et suivies du millésime de l'année de leur acquisition. D'abord M. F. Dubois signa ainsi son nom dans le champ même de ses épreuves les plus précieuses. Cette barbarie, trop commune chez quelques amateurs des temps passés, n'indique ni un goût très pur, ni un grand respect des maîtres et de leurs ouvrages. Plus tard, sur les observations qu'on lui en fit, il se contenta d'apposer sa griffe sur le dos ou dans la marge de l'estampe.

Quant aux prix auxquels les estampes ont été portées à cette vente, il faut bien se garder de toujours les prendre pour base des achats ou des ventes que l'on aurait à faire. Dans de semblables occasions mille circonstances élèvent la valeur bien au dessus des prix ordinaires. Outre la concurrence toujours plus grande, la rareté de certaines pièces, la conservation de quelques autres et la beauté de leur tirage, laissent une large place à la fantaisie. Ce n'est pas cela que nous blâmons, la première épreuve, toujours intéressante, est ordinairement la plus belle. La perfection du tirage et la conservation d'une estampe font une grande partie de sa valeur vénale. Il y a aussi certains amateurs, et ce ne sont pas les plus habiles, qui sem-

blent ne savoir acheter que dans les ventes célèbres; pour eux la valeur d'une estampe tient plutôt au carton d'où elle sort, à sa généalogie bien constatée, qu'à son mérite intrinsèque, sur lequel ils semblent ne pas daigner ouvrir les yeux. Pour eux ce n'est qu'une affaire de vanité, et elle les conduit d'ordinaire à payer des prix exorbitants des œuvres fort ordinaires.

## LISTE DES PRIX D'ADJUDICATION.

**Anonymes italiens.**

| Numéros du catal. | | Prix d'adjud. |
|---|---|---|
| 1. | La Vierge dans une gloire, sainte Catherine et sainte Madeleine, morceau marqué des lettres R. V. dans une tablette. . . . | fr. 70 |
| 2. | Sainte Eulalie. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 5 |
| 3. | Virginius poignardant sa fille (B., 3, vol. 13, p. 108). . . . . | 192 |
| 4. | Le Parnasse profané, marqué du monogramme H. E., d'après Beccafumi (4). . . . . . . . . . . . . . . . . . | 20 |
| 5. | Nymphe et faune, pièce inédite . . . . . . . . . . . . | 38 |
| 6. | Vénus sortant du bain, d'après Raphaël. . . . . . . . . . | 20 |

**Le Maître à l'Ancre.**

| | | |
|---|---|---|
| 7. | Un calvaire, estampe non décrite par Bartsch. . . . . . . | 580 |

**Le Maître à l'Écrevisse.**

| | | |
|---|---|---|
| 8. | Décollation d'un saint martyr, estampe non décrite par Bartsch, collect. *Ottley*. . . . . . . . . . . . . . . . . . | 150 |
| 9. | La Vierge et l'enfant Jésus, estampe non décrite par Bartsch. | 152 |
| 10. | La nativité (B., 3), collect. *Ottley*. . . . . . . . . . . . | 150 |

**Lautensack.**

| | | |
|---|---|---|
| 11. | Christiern, roi de Danemarck (B., 230). . . . . . . . . . | 40 |

**Anonymes Flamands du XVII^e siècle.**

| | | |
|---|---|---|
| 12. | Progné, d'après Rubens (36 du catalogue de Rubens) . . . . | 5 |
| 13. | Mutius Attendulus, etc., d'après Rubens (79) . . . } | |
| 14. | Arnoldus Vinnus, d'après Bordieu, signée *Mariette*, 1654. } . . . | 12 |
| 15. | Laurentius Homma, d'après Reyger, signée *Mariette*, 1678. } | |
| 16. | Juste Lipse, avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . | 48 |
| 17. | Portrait d'un mathématicien, avant la lettre. . . . . . . . | 15 |

**Van Aken.**

| | | |
|---|---|---|
| 18. | Suite de six chevaux, épreuve avec l'adresse de Clément de Jonghe. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 30 |

**Almeloven.**

| | | |
|---|---|---|
| 19. | Suite de six paysages à l'eau-forte. . . . . . . . . . . . | 30 |

**Altobello** (*vieux maître italien, vers 1530*).

20. Quatre Amours jouant de divers instruments, d'après Mantegna, morceau inédit, collection de sir *Mark Masterman Sikes*. . . 610

**Anderloni.**

21. La Sainte Famille, d'après Raphaël, épr. avant toute lettre. . 290
22. La femme adultère, d'après le Titien, épreuve avant toute lettre et avec les planches non terminées . . . . . . . . 300
23. Héliodore chassé du temple, d'après Raphaël ; épreuve avant toute lettre. . . . . . . . . . . . . . } . . . 159
24. Attila, roi des Huns, d'après Raphaël, épreuve avant toute lettre . . . . . . . . . . . . . . . . }

**Marc-Ardell.**

25. Portraits du duc de Buckingham et de son frère, d'après Van Dyck, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . 29
26. Portraits de Rubens et de sa femme, d'après Rubens, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . 40

**C. Aristide.**

27. Napoléon, empereur, d'après M. P. Delaroche, épreuve avant toute lettre, sur papier de Chine. . . . . . . . . . . 170

**G. Audran.**

28. Moïse dans le buisson ardent, d'après Raphaël, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 101
29. Le jugement de Salomon, d'après A. Coypel. . . . . . . . 6
30. La femme adultère, d'après N. Poussin, épreuve avant la lettre, la seule connue, collect. *Daudet*, *Bourduge* et *de Scitivaux*. . . 1,210
31. Jésus au Calvaire, d'après Mignard, épreuve avant la lettre. . . 100
32. Saint Protais, martyr, d'après E. Lesueur, épreuve avant la lettre et avant la bordure, collect. *Silvestre* et *de Scitivaux*. . . 200
33. Saint Sébastien, d'après A. Carrache, épreuve avant la lettre. . 52
34. La peste d'Eaque, d'après Mignard, épreuve avant la lettre. . . 51
35. Le Temps qui enlève la Vérité, d'après Poussin, épreuve avant la lettre, la seule connue, collect. *Valois*, *Logette* et *de Scitivaux*. 660

**B. Audran.**

36. La maladie d'Alexandre, d'après Lesueur, épreuve avant la lettre, collect. *Silvestre* et *de Scitivaux*. . . . . . . . . . 100
37. Jésus chez Marthe et Marie, d'après E. Lesueur, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 36

**J. Audran.**

38. Moïse sauvé des eaux, d'après A. Coypel. . . . . . . . . 8
39 Esther devant Assuérus, d'après Coypel, épreuve avant le nom du graveur. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 20

**J. Audran** et **Duchange.**

40. Athalie, d'après Coypel. . . . . . . . . . . . . . . 3
41 et 211. La résurrection de Lazare, les vendeurs chassés du tem-

ple, la pêche miraculeuse, et la Madeleine au pied de Jésus-Christ, d'après Jouvenet : quatre pièces. . . . . . . . 30
42. La reine Blanche et son fils Louis. . . . . . . . . . . . 19

**M. Aubry-le-Comte.**

43. Le retour au village, d'après M. Destouches, épreuve avant la lettre, papier de Chine (lithographie). . . . . . . . . . 15
44. Sainte Famille, d'après Raphaël, épreuve sur papier de Chine (lithographie). . . . . . . . . . . . . . . . . 19

**Baldini.**

45. La vie de la Vierge, belle estampe, non décrite par Bartsch, collection de *M. Revil*. . . . . . . . . . . . . . . . 710
46. L'enfer, d'après Organa. . . . . . . . . . . . . . . . 125

**Balechou.**

47. Sainte Geneviève, d'après Van Loo, épreuve avant la lettre . . 190
48. Auguste III, roi de Pologne, épreuve avant l'année et les mots *Chevalier de Saint-Michel* . . . . . . . . . . . . . 122
49. La tempête, d'après J. Vernet, épreuve avant la lettre. . . . 295
50. La même estampe avec la lettre, mais avec le mot *compagine* pour *compagnie*. . . . . . . . . . . . . . . . . . 210
51. Le calme, d'après J. Vernet, épreuve sans lettre. . . . . . 80

**J. Balechou.**

52. Charles Rolin. d'après C. Coypel. . . . . . . . . . . . 15
53. Laurent de Gaillard, d'après Van Loo. . . . . . . . . . 10

**F. Baroche.**

54. Saint François dans la chapelle (4), première éprenve avant que l'eau-forte ait été remordue dans plusieurs parties. . . . . 25

**Bartolozzi.**

55. Clytie, d'après A. Carrache, épreuve avant la lettre. . . . . 30
56. La Femme adultère, d'après Aug. Carrache, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 19
57. La mort de lord Chatam, d'après Copley, épreuve avant la lettre. 18
58. Portraits de Marie Stuart et de Jacques II, d'après Zuccaro, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . 25

**E. Baudet.**

59. Moïse foulant aux pieds la couronne de Pharaon, d'après Poussin, épreuve avant la lettre, collection de *de Scitivaux*. . . . . 50
60. La Vierge au lapin, d'après S. Bourdon, épr. avant la dédicace. 7
60 *bis*. Le songe de saint Joseph, d'après Mignard, épr. av. la lettre. 35

**Beauvarlet.**

61. Les couseuses, d'après le Guide, épreuve avant la lettre, signée du graveur. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 57
62. Molière, d'après S. Bourdon, rare épreuve avant la bordure et avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . 51

**M. Bein.**

63. La Nymphe surprise, d'après Lancrenon, épreuve avant la lettre, papier de Chine, les noms à la pointe . . . . . . . . . 3

**Della Bella.**

64. Saint Prosper, épreuve avant les armes. . . . . . . . . 10
65. Le reposoir, épreuve avant l'adresse. . . . . . . . . .
66. Vue du Pont-Neuf, épreuve avant la girouette sur le clocher de Sant-Germain-l'Auxerrois. . . . . . . . . . . . . . 100

**N. Berghem.**

67. La vache qui s'abreuve (B., 1), premier état. . . . . . . 415
68. La vache qui pisse (2), première épreuve avant la lettre. . . 680
69. Les vaches au repos (3), premier état. . . . . . . . . . 905
70. Le joueur de cornemuse (4), premier état. . . . . . . . . 575
71. Le retour des champs (5), premier état non décrit avant la totalité des travaux sur le ciel. . . . . . . . . . . . . . 600
72. La même estampe (5), épreuve avant les travaux sur le ciel. . . 130
73. Pâtre causant avec une femme (7). . . . . . . . . . . 50
74. Pâtre jouant de la flûte (8), épreuve avant l'adresse de Wit. . 70
75. Vache couchée (13), les trois chevaux (14), vache couchée près d'une autre qui pisse (15), âne, moutons et chèvre (16), suite de quatre estampes, premier état avant le nom de Berghem et le *cum privilegio*. . . . . . . . . . . . . . . . 270
76. Les vaches à la laitière, suite de six estampes (B., 23 à 28). . . 71
77. Le cahier à la femme, suite de six estampes (29 à 34), premier état, épreuve d'eau-forte pure, collection *Van Leyden* et *Revil*. 179
78. Le cahier à l'homme, suite de six estampes (35 à 40). . . . . 16

**Berge.**

79. Portrait d'un rabin juif. . . . . . . . . . . . . . . 2

**Bervic.**

80. Laocoon, d'après l'antique, rare épreuve avant toute lettre et avant les contretailles au pilier. . . . . . . . . . . 700
80 *bis*. La même estampe, épreuve avant la lettre, le nom de Bervic tracé. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 263
81. L'enlèvement de Déjanire et l'éducation d'Achille, épreuve avant la lettre et avant l'enregistrement. . . . . . . . . . 410
82. L'éducation d'Achille, épreuve avant toute lettre . . . . . 180
83. Louis XVI, d'après Callet, épreuve avant la lettre, signée de Bervic. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 191
84. Le repos, d'après Lépicié, épreuve avant la lettre. . . . . . 31

**B. Biscaino.**

85. La Nativité (B., 7), épreuve avant l'adresse de *Daman*. . . . 34
86. Moïse sauvé des eaux (B., 2). . . . . . . . . . . . . 9

**C. Bloemaert.**

87. Saint Pierre, ressuscitant Tabitte, d'après le Guerchin. . . . 39
88. Nativité, d'après Raphaël, épreuve avant l'adresse. . . . . . 15

89. La Vierge aux lunettes, d'après An. Carrache. . . . . . . . 24
90. Sainte Marguerite, d'après An. Carrache. . . . . . . . . 11
91. Un chat tenant une souris. . . . . . . . . . . . . . . 12

**Blotelling.**

92. Moëlman, dit le Cavalier, d'après Nestcher, Wouwermans et Wynantz. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 81
93. Kortenaert, amiral hollandais, d'après Vander Helst, collection *Donnadieu*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 80
94. Le portrait de Miéris, deux épreuves, une avant la lettre. . . 50

**J. J. de Boissieu.**

95. L'écrivain public (Rigal, nº 8), ancienne épreuve. . . . . . 46
95 *bis*. Les grands tonneliers (R., nº 9), ancienne épreuve. . . . 49
96. Le maître d'école (R., nº 14), ancienne épreuve. . . . . . . 39
97. Vue de Labresle (R., nº 40), ancienne épreuve. . . . . . . 37
98. Homme vu à mi-corps, d'après Téniers (R., nº 127). . . . . 5

**B. à Bolswert.**

99. La résurrection de Lazare, d'après Rubens (61), collection de *de Scitivaux*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 75
100. Jésus en croix entre les deux larrons, d'après Rubens (87), collection de *de Scitivaux* . . . . . . . . . . . . . . . 185

**S. à Bolswert.**

101. Moïse élevant le serpent d'airain, d'après Rubens (16), rare épreuve avant la troisième ligne. . . . . . . . . . . 400
102. La même estampe, deuxième état avant l'adresse de Gillis Henderick. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 180
103. Le festin d'Hérode, d'après Rubens (41), rare épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 199
104. Mariage de la Vierge, d'après Rubens (1), épreuve avant la lettre. 90
105. La même estampe, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . 30
106. L'éducation de la Vierge, d'après Rubens (2), épreuve avec l'adresse de *Martin Van Enden*. . . . . . . . . . . . . 42
107. L'Adoration des Rois, d'après Rubens (15), épreuve avec l'adresse de *M. Van Enden*. . . . . . . . . . . . . . . . . . 40
108. Retour d'Egypte, d'après Rubens, épreuve avec l'adresse de *M. Van Enden*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 44
109. Sainte Famille au mouton, d'après Rubens (44), épreuve sans le titre et sans les quatre vers *Agnus*, etc. . . . . . . . . 49
110. Christ en croix entre les larrons, d'après Rubens (86), épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 111
111. Christ en croix, d'après Rubens (93), épreuve avec l'adresse de *M. Van Enden*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 76
112. La Résurrection, d'après Rubens (109), épreuve avec l'adresse de *M. Van Enden*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50
113. L'Ascension, d'après Rubens (118), épreuve avec l'adresse de *M. Van Enden*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 36
114. La conversion de saint Paul, d'après Rubens (129), collection de *M. de Scitivaux* . . . . . . . . . . . . . . . . . . 145

115. Les six grands paysages, d'après Rubens (nº 26 des suites). . . 101
116. Chasses aux lions, d'après Rubens (21 des suites), collection de *M. de Scitivaux*. . . . . . . . . . . . . . . . . 90
117. Sainte Famille, d'après Van Dyck, épreuve avant l'adresse de *Bon-Enfant* et avant le mot *Regis*, collection *Bourduge*. . . . 27
118. La Vierge et l'enfant Jésus, d'après Van Dyck. . . . . . . 20
119. Le couronnement d'épines, d'après Van Dyck, épreuve avant les contretailles, collection *Daudet* et *de Scitivaux*. . . . . . 690
120. Christ au Jacobin, d'après Van Dyck. . . . . . . . . . . 49
121. Le Christ à l'éponge, d'après A. Van Dyck, épreuve avant la main de saint Jean sur l'épaule de la Vierge et avant divers autres travaux. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 305
122. Élévation en croix, d'après Van Dyck, épreuve où la jambe gauche du cheval croise sur celle de droite. . . . . . . . 50
123. Christ mort sur les genoux de la Vierge, d'après Van Dyck. . 23
124. Silène accompagné de satyres, d'après Van Dyck. . . . . . 13
125. Reniement de saint Pierre, d'après Seghers. . . . . . . . 60
126. Portrait de Léonard Lessius. . . . . . . . . . . . . 5

**Bonasone.**

127. Judith, d'après Michel-Ange (9). . . . . . . . . . . . 42
128. La naissance de saint Jean-Baptiste, d'après le Pontormo (76), épreuve avec la première adresse. . . . . . . . . . . 30
129. Clélie traversant le Tibre, d'après Polydore, rare épreuve avant l'adresse de *Lafreri*, collection de *M. Revil* (83). . . . . 100

**A. Bosse.**

130. Le graveur. . . . . . . . . . . . . . . . . . . }
131. L'imprimeur. . . . . . . . . . . . . . . . . . } 8

**A. Both.**

132. L'ermite (1), épreuve d'eau-forte. . . . . . . . . . . 23
133. Les débauchés (9), épreuve avant le nom de Both. . . . . . 15

**J. Both.**

134. Le pont de pierre (5), avant le nom de Both. . . . . . . . 39
135. Le muletier (6), avant le nom. . . . . . . . . . . . . 30
136. Deux vaches (8), avant le nom. . . . . . . . . . . . 20
137. Le torrent (10), avant le nom. . . . . . . . . . . . 39

**Jean Boulanger.**

138. Le Christ descendu de la croix, d'après S. Bourdon. . . . . 5

**P. Bout.**

139. Les marchands de poissons (1). . . . . . . . . . . . 20
139 *bis*. Les patineurs (2). . . . . . . . . . . . . . . 27

**J. de Bresse.**

140. La Sainte Famille, d'après Mantegna (35), collect. *Silvestre*, *Logette* et M. *Revil*. . . . . . . . . . . . . . . . . 400
141. Quatre enfants dansant (B., 19). . . . . . . . . . . 99

**N. de Bruyn.**

143. *Ecce Homo*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 12

**J. Callot.**

144. La tentation de saint Antoine, épr. rare avant les rosettes. . . 190
145. La foire de la Madone à Florence, épr. avant les écussons. . . 101
146. Le passage de la Mer-Rouge, avant le flot tronqué. . . . . 41
147. La foire de Gondreville, premier état avant le nom de Callot. . 80

**Camassei.**

148. La Sainte Famille (B., 1). . . . . . . . . . . . . . . . 18

**Jules Campagnola.**

149. Saint Jean-Baptiste (H., 3), belle pièce très rare; collect. de *M. Revil*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 300

**Aug. Carrache.**

150. Saint Jérôme, auquel apparaît la Vierge, d'après le Tintoret (76), premier état non décrit, avant le *cum privil. Regis* et l'adresse de *Riaciotti*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 30
151. Portrait du Titien (154), premier état avant l'inscription dans le haut de l'estampe. . . . . . . . . . . . . . . . 165

**A. Carrache.**

152. Le couronnement d'épines (B., 3) épr. avant l'adresse. . . . 20
153. La Vierge à l'écuelle (B., 9), épr. avant l'adresse de *N. Van Aelst*. 21
154. Saint Jérôme dans le désert (14), deuxième état non décrit. . 20
155. La Madeleine pénitente (16), épr. avant les lettres *P. S. F.* . . 11

**J. Caraglio.**

156. Le carnage (55). . . . . . . . . . . . . . . . . . . 34

**Chatillon.**

157. Sommeil d'Endymion, d'après Girodet, épr. avant toute lettre. 16

**Ch. Alberti.**

158. Sainte Famille (B., 40), d'après Raphaël. . . . . . . . . 5

**Claessens.**

159. La descente de croix, d'après Rubens, rare épr. av. toute lett. 500
160. La femme hydropique, d'après G. Dow, épr. avant toute lettre, sur papier de Chine. . . . . . . . . . . . . . . . 195

**J. Courtois.**

162. Combat de cavalerie, n. 5, 6, 7 et 8 du *P. G. F.* . . . . . . 23
163. Combat et batailles (9 à 12). . . . . . . . . . . . . 18
164. Quatre pièces pour les guerres de la Belgique (13 à 16). . . 20

**C. Cort.**

165. Les Pères de l'Église, d'après F. Zuccharo. . . . . . . . 10

**Cousins.**

166. La Vierge aux cerises, d'après Le Baroche. . . . . . . . 9
167. Vittoria d'Albano, d'après M. H. Vernet, épr. avant la lettre. . 24

**Cranach.**

168. Pénitence de saint Chrysostôme (B., 1). . . . . . . . . . 30

**A. Cuyp.**

169. Suite des six estampes, bœufs et vaches dans des prairies. . . 17

**Van Dalen.**

170. François Delboë, médecin. . . . . . . . . . . . . . . 19
171. Portrait de Charles II, roi d'Angleterre, d'après Nason. . . . 12

**Daullé.**

172. Charles Edouard, dit le Prétendant, d'après Rigaud. . . . . 9

**Delff père.**

173. Gaspard, comte de Coligny, d'après Mirevelt. . . . . . . . 7

**M. Desnoyers.**

174. La belle Jardinière, d'après Raphaël, épr. avant toute lettre, signée de M. Desnoyers. . . . . . . . . . . . . . 542
175 Vierge au donataire, dite de Foligno, d'après Raphaël, épr. avant toute lettre, avant l'auréole et les angles non terminés. . . . 620
176. La même estampe, aussi avant toute lettre, mais avec l'auréole à la tête de la Vierge. . . . . . . . . . . . . . . 480
177. La Vierge à la chaise, d'après Raphaël, épr. avant la lettre . . 109
178. La Vierge au linge, d'après Raphaël, épr. avant la lettre . . . 250
179. La Vierge au Poisson, d'après Raphaël, épr. avant la lettre, sur papier de Chine. . . . . . . . . . . . . . . . 215
180. La Vierge au berceau, d'ap. Raphaël, ép. avant la lettre . . . 129
181. Les trois Vertus théologales, d'après Raphaël, épr. av. la lettre. 160
182. La belle jardinière de Florence, épr. avant la lettre. . . . . 37
183. La Transfiguration, d'après Raphaël, épr. avant toute lettre, signée Desnoyers. . . . . . . . . . . . . . . . . 150
184. La Transfiguration, d'apr. Raphaël épr. avant la lettre. . . 143
185. Bélisaire, d'apr. Gérard, épr. avant l. l., signée par M. Desnoyers. 139
186. Napoléon, empereur, très rare épr. avant la lettre. . . . . 140

**Desplaces.**

187. La guérison des malades, d'après Jouvenet, épr. avant la lettre . 26

**Dietricy.**

188. Nativité, premier état. . . . . . . . . . . . . . . 17
189. Fuite en Egypte. . . . . . . . . . . . . . . . . 12
190. Le charlatan, premier état. . . . . . . . . . . . . 40
191. Les musiciens ambulants, deux épr., une avant le numéro. . . 17
192. Le marchand de mort-aux-rats. . . . . . . . . . . . 9
193. Le gagne-petit et le savetier, trois épr., une d'eau-forte pure, les deux autres avec et avant le numéro. . . . . . . . 15

194. Le porte-balle, trois épreuves, une d'eau-forte pure, les deux autres avant et avec le numéro. . . . . . . . . . . 16
195. Paysage, premier état avant le rameau d'arbre effacé. . . . 5

**Dossier.**

196. Le mariage de la Vierge, d'après Jouvenet . . . . . . . . 5

**P. Drevet.**

197. Louis-le-Grand, premier état avant divers travaux à la jambe droite, avant la boucle de cheveux supprimée et avant les contretailles à la colonne. . . . . . . . . . . . . . . 159
198. Le duc de Bourgogne, d'après Rigaud. . . . . . . . . . 10
199. Boileau-Despréaux, d'après Rigaud, épr. avant la lettre. . . . 55
200. Denys de Sainte Marthe, d'après Cazes. . . . . . . . . 5
201. Hyacinthe Rigaud, épr. avant toute lettre. . . . . . . . . 61
202. Le même portrait, avec les noms du peintre et du graveur, mais avant le nom du personnage. . . . . . . . . . . . 19

**P. Drevet fils.**

203. La Présentation au temple, d'apr. Boullongne, rare épr. avant la deuxième colonne à gauche et avant la lettre. Collect. *Logette et de Scitivaux*. . . . . . . . . . . . . . . 800
204. Rebecca, d'apr. A. Coypel, rare épr. avant la bordure et avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 295
205. Bossuet, d'apr. Rigaud, premier état avec la faute et le fauteuil blanc. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 200
206. Robert de Cotte, architecte. . . . . . . . . . . . . 8
207. Adrienne Lecouvreur, d'apr. Ch. Goypel, épr. avant l. l. . . 355
207 *bis*. La même estampe avec l. l., mais avant l'E au mot modèle. . 42

**Duchange.**

208. Tobie recouvrant la vue, épr. avant toute lettre. . . . . . 8
209. La même estampe avec la lettre. . . . . . . . . . . . 2
210. Le sacrifice de Jephté, d'apr. A. Coypel. . . . . . . . . 5

**K. Dujardin.**

212. Portrait de Devos (52). . . . . . . . . . . . . . . 39
213. Chiens couchés à terre (5) . . . . . . . . . . . . . 9
214. Un chariot devant une auberge (50), épr. avant le numéro. . . 15

**H. Dupont.**

215. Christ consolateur, d'apr. M. Scheffer, épr. avant toute lettre, papier de Chine. . . . . . . . . . . . . . . . . 190
216. Le comte de Stafford, d'apr. Delaroche, épr. avant toute lettre. 200

**Dupuis.**

217. Nicolas Coustou, d'après Le Gros, épr. avant la lettre. . . 20

**Albert Durer.**

218. Adam et Eve (no 1 de Bartsch). . . . . . . . . . . . 380
219. La Nativité (2). . . . . . . . . . . . . . . . . . 159
220. La Passion (3 à 18), épr., grandes marges à 12 morceaux, collect. de *M. Robert Dumesnil*. . . . . . . . . . . . . . 260

| | | |
|---|---|---|
| 221. | Jésus au jardin des Oliviers (19), collect. *Boutourlin* | 40 |
| 222. | L'homme de douleur (20) | 50 |
| 223. | Jésus crucifié (24) | 55 |
| 224. | La Sainte Face (26) | 25 |
| 225. | L'Enfant prodigue (28), collect. *Boutourlin* | 210 |
| 226. | La Vierge aux cheveux liés avec une bandelette (30) | 31 |
| 226 *bis*. | La Vierge à la couronne d'étoiles (32) | 16 |
| 227. | La Vierge aux cheveux courts liés avec une bandelette (332) | 16 |
| 228. | La Vierge allaitant l'enfant Jésus (34) | 20 |
| 229. | La Vierge embrassant l'enfant Jésus (35) | 26 |
| 230. | La Vierge assise sur un siége de gazon (36) | 24 |
| 231. | La Vierge assise sur un banc de bois (37) | 15 |
| 232. | La Vierge assise sur une pierre couverte d'un coussin (38) | 21 |
| 233. | La Vierge assise à gauche sur une grosse pierre (39) | 38 |
| 234. | La Vierge assise au pied d'une muraille (40) | 70 |
| 235. | La Vierge à la poire (41) | 30 |
| 236. | La Vierge au singe (42), épr. signée de Bartsch | 100 |
| 237. | La Vierge au papillon (44) | 100 |
| 238. | Saint Simon (49) | 10 |
| 239. | Saint Christophe (51) | 12 |
| 240. | Saint Christophe (52) | 12 |
| 241. | Saint Georges à pied (53) | 22 |
| 242. | Saint Georges à cheval (54) | 9 |
| 243. | Saint Hubert (57) | 400 |
| 244. | Saint Jérôme dans sa cellule (60) | 100 |
| 245. | Saint Jérôme en pénitence (61) | 101 |
| 246. | Sainte Geneviève (63) | 39 |
| 247. | Les trois génies (66) | 6 |
| 248. | Apollon et Diane (68) | 20 |
| 249. | La famille du satyre (69) | 36 |
| 250. | Cinq études de figures (70) | 6 |
| 251. | Triton ravissant Amymone (71), signée de *P. Mariette*, 1668 | 130 |
| 252. | Le ravissement d'une jeune femme (72) | 21 |
| 253. | Les effets de la jalousie (73), collect. *Bourduge* | 154 |
| 254. | La mélancolie (B., 74), collect. *Poggi* | 111 |
| 255. | L'oisiveté (B., 76), collect. *Ottley* | 131 |
| 256. | La grande fortune (B., 77). collect. de *M. Rossi* | 350 |
| 256 *bis*. | La petite fortune (78) | 11 |
| 257. | La justice (79), collect. *Boutourlin* | 40 |
| 258. | Le petit coursier (80) | 15 |
| 259. | La dame à cheval (82) | 46 |
| 260. | L'hôtesse et le cuisinier (84) | 40 |
| 261. | Un oriental (85) | 30 |
| 262. | Les trois paysans (86) | 40 |
| 263. | Assemblée de gens de guerre (86), collect. *Boutourlin* | 170 |
| 264. | Le paysan du marché (89) | 27 |
| 265. | Le branle (90), copie par J. Vierix | 2 |
| 266. | Le joueur de cornemuse (91) | 10 |
| 267. | Le violent (92), collect. *Boutourlin* | 40 |
| 268. | Les offres d'amour (93), collect. *Boutourlin* | 85 |
| 269. | Le seigneur et la dame (94) | 40 |

270. Le petit cheval (96). . . . . . . . . . . . . . . . . . 35
271. Le grand cheval (97). . . . . . . . . . . . . . . . . 50
272. Le cavalier de la mort (98). . . . . . . . . . . . . . . . 250
273. Le canon (99). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 19
274. Armoirie au coq (100), collect. *Boutourlin*. . . . . . . . 66
275. Armoirie à la tête de mort (101), collect. de *M. Robert-Dumesnil*. 190
276. Albert de Mayence (102). . . . . . . . . . . . . . . . 69
277. Le même personnage (103). . . . . . . . . . . . . . . 24
278. Philippe Melanchton (105). . . . . . . . . . . . . . . 50
279. Bilibald Pirkheimer (106). . . . . . . . . . . . . . . 18
280. Erasme de Rotterdam (107). . . . . . . . . . . . . . 110
281. La vie de la Vierge, suite de vingt estampes gravées sur bois (76 à 95), premier état avant l'écriture au verso, moins le numéro 79 où se trouve le texte. . . . . . . . . . . 161
282. L'Adoration des Mages, sur bois. . . . . . . . . . . . 20

**Dusart.**

283. Le joueur de violon assis. . . . . . . . . . . . . . . 16

**Jean Duvet.**

284. Divers animaux, sur le devant une licorne (42). . . . . . . . 70

**Van Dyck.**

285. *Ecce Homo*, épr. avant *aqua forti*, après *inuen*. . . . . . . 173
286. Le Titien et sa maîtresse, épr. avant *A. Bonenfant exc*. . . . 120
287. *Iconographie de Van Dyck*, un vol. petit in-fol., contenant 127 portraits, dont 18 gravés à l'eau-forte par Ant. Van Dyck, son premier état avant la lettre; 98 d'après Van Dyck, par divers graveurs des Pays-Bas, épreuves avec l'adresse de Martin Van Enden et plusieurs avant le nom du graveur; 10 autres portraits, d'après divers maîtres (dont ceux de Livens sous les numéros 449 et 450 du Catal.), et la vieille à la chandelle, gravée à l'eau-forte par Rubens. Cette réunion est d'une grande rareté en premières épreuves. . . . . . . . . . . . 3,000

**R. Earlom.**

288. Agar et Ismaël, d'après le Corrège, épr. avant la lettre. . . 15
289. La Madeleine aux pieds du Christ, d'après Rubens, épr. avant la lettre, première planche. . . . . . . . . . . . . 39
290. Intérieur d'une forge, d'après Wrigth, épr. avant la lettre. . . 20
291. Les forgerons, d'après Wrigth, épr. avant la lettre. . . . . 36
292. Fleurs et fruits, d'après Van Huysum, épr. avant la lettre, première planche. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 176
292 *bis*. Les mêmes estampes, épr. avant la lettre, deuxième planche. 92
293. Georges III et sa famille, d'après Zoffani, épr. avant la lettre. . 40
294. Le duc d'Yorck, d'après A. Van Dyck, épr. avant la lettre. . . 15

**G. Edelinck.**

296. La Sainte Famille, d'après Raphaël, superbe épr. avant les armes avec toutes ses marges . . . . . . . . . . . . . . 605
297. Le bénédité, d'après Le Brun, épr. avant la lettre, collect. de *M. Scitivaux*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 190

298. La Madeleine, d'après Le Brun, épr. avant la lettre, collect. de *M. Scitivaux*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 340
299. Le Christ aux anges, d'après Le Brun, belle épreuve avant l'adresse de Drevet et le mot *contemple* écrit avec un *S* (*non vendue*). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . »
300. La mère de douleur assise au pied de la croix, d'après Ph. de Champagne, rare épr. avant la lettre. Le titre et les noms d'auteurs écrits de la main d'Edelinck. . . . . . . . . 295
301. Saint Charles Boromée, d'après Le Brun, épr. avant la lettre, collect. de *Scitivaux*. . . . . . . . . . . . . . . . . 180
302. Moïse tenant les tables de la loi, d'après Ph. de Champagne, gravé en collaboration avec R. Nanteuil, épr. avant la lettre. 201
303. Louis XIV, épr. avant la lettre, in-8., pour la suite d'Odieuvre.
304. Louis, duc de Bourgogne, d'après de Troy. . . . . . . . . 9
305. Ph., duc d'Anjou, d'après de Troy. . . . . . . . . . . 11
306. Nathanaël Dilgerus, première épr.; le tracé des lettres très apparent. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 122
307. Mathurin Savary, d'après Ferdinand. . . . . . . . . . . 8
308. Pierre Huet. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10
309. Nicolas Feuillet, d'après Compardel. . . . . . . . . . . . 12
310. Thomas Morant, d'après Largillière. . . . . . . . . . . 11
311. Michel Le Pelletier de Soussy, d'après Largillière. . . . . . 25
312. Vincent Bertin, d'après Largillière. . . . . . . . . . . 40
313. Baptiste de Blye, d'après Adam. . . . . . . . . . . . 8
314. Philippe Évrard, d'après Tortebat. . . . . . . . . . . 10
315. Christophe Gotfvaldt, d'après Stech. . . . . . . . . . 11
315 *bis*. Christian Hugens, d'après Netscher. . . . . . . . . 19
316. Jean Cousin, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . 35
317. Titien, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . 26
318. Goltzius, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . 20
319. Charles Perrault. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 8
320. Philippe de Champagne, d'après ce maître, rarissime épreuve, la seule connue avant l. l. . . . . . . . . . . . . . . . 1,350
321. Charles Le Brun, rare épr. av. la bordure et les noms du peintre et du graveur. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 126
322. Hyacinthe Rigaud, d'après ce maître. . . . . . . . . . 15
323. Desjardins, sculpteur, d'après Rigaud, rare épr. av. la lettre. 191

**Estève.**

324. Le frappement du rocher, épr. sans aucune lettre et sur papier de Chine (1). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 133
325. La même estampe, épr. avant la lettre, avec les noms d'auteurs tracés; elle est sur papier de Chine. . . . . . . . . . 155

**Van Eynhouedts.**

326. Saint Christophe, avant le nom du graveur. . . . . . . 10

(1) Cette épreuve s'est vendue moins que la suivante, bien que l'absence des noms du peintre et du graveur semblât indiquer un état antérieur. Mais il a été reconnu à la vente qu'elle avait été obtenue au moyen d'un *cache-lettre* pour contenter un amateur qui voulait avant tout des raretés. Ces sortes d'épreuves se distinguent du reste en ce qu'elles sont en général cylindrées après le tirage pour faire disparaître complètement toute trace de supercherie.

**A. Everdingen.**

327. Paysage de forme ronde, n° 4, de Bartsch. . . . . . . . 21
328. Paysage en hauteur, n. 8, 9, 10, de Bartsch. . . . . . . . 10
329. Paysage en largeur, n. 17, 18, 19, 47, 58, 60, 61, 71, 75, 77, 78, 82, 84, 85, 87, 90 (B). . . . . . . . . . . . . . . . 30
330. Les fontaines d'eau minérale, n. 93 à 98 (B). . . . . . . 12
331. La Butte, 100. La Cascade, 102 (B). . . . . . . . . . . 9

**Faithorne.**

332. Portrait de François Rous, prévôt d'Éton. . . . . . . . 15

**A. Falcone.**

333. Paysage à l'eau-forte. . . . . . . . . . . . . . . . . . 15

**Fleising.**

334. Sainte Famille, d'après Overbeck, épr. avant la lettre. . . . 59

**E. Ficquet.**

335. Trente-neuf portraits, d'après Eisen, pour la Vie des peintres flamands et hollandais, par Descamps, épr. avec les noms tracés; plus, deux doubles avant le nom du graveur.
L'Arioste, Cicéron, Crébillon, Chenevière, Corneille, Descartes, Eisen, Fénelon, La Fontaine, Louis XV, Mme de Maintenon, Molière, Montaigne, Regnard, Rousseau et La Mothe Levayer; de ces quinze portraits, trente-sept épr. av. l. l. dans différents états et avec l. l. . . . . . . . . . . . . . . . . . 460

**Flamen.**

336. Diverses espèces de poissons de mer et d'eau douce. 61 pièces (n. 414 à 474 du *P. G. F.*), épr. du deuxième état, avec l'adresse de *M. Van Eden*. . . . . . . . . . . . . . . . . . 95
336 *bis*. Livre d'oiseaux, douze estampes, épr. avant l'adresse de Drevet. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50.

**M. Forster.**

337. Sainte Famille, d'après Léonard de Vinci, épr. avant toute lettre, papier de Chine, signée du graveur. . . . . . . . 540
338. Sainte Cécile, d'après M. Delaroche, épr. av. l. l., sur papier de Chine, signée du graveur. . . . . . . . . . . . . . 120
339. Portrait de Raphaël, épr. av. toute lettre sur papier de Chine et numérotée 9. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 150
340. Les trois Grâces, d'après Raphaël, épr. av. toute lettre, huitième épreuve d'essai; elle est sur papier de Chine. . . . . 500

**Frey.**

341. Présentation au Temple, d'après Rembrandt, sans titre. . . . 5

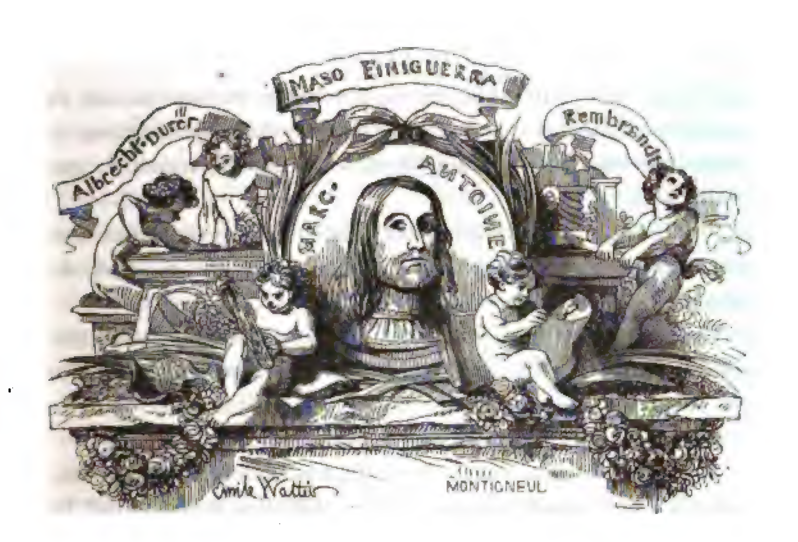
La seconde partie se composant des lettres G à M, nos 342 à 753, sera vendue dans le courant de novembre prochain; elle contient une belle suite de 130 estampes gravées par Marc-Antoine Raimondi et ses deux élèves Augustin Vénitien et Marc de Ravenne.

La planche que nous publions dans ce numéro a été gravée à l'eau-forte par M. Eug. Delacroix d'après un dessin à peu près de même grandeur exposé au salon de 1833. Ce dessin, quoique de petite dimension et simplement lavé à la sépia, attira l'attention des connaisseurs par la touchante expression de la tête du Christ et par le charme de l'exécution.

Pendant long-temps les peintres les plus habiles envoyèrent au Louvre, avec de grandes toiles, des dessins ou brillaient un mérite égal, quelquefois même supérieur à celui que l'on remarquait dans des ouvrages souvent commencés sans amour et terminé dans un esprit qui dépendait plus du goût de l'acquéreur que de l'inspiration et de la volonté de l'artiste. Un peintre est presque toujours plus *lui* dans un dessin que dans un tableau. Le papier reçoit sa pensée tout entière; rien ne vient affaiblir l'expression, le geste, la ligne, la touche précise, unique, qui suffit pour rendre une idée heureuse dans toute la pureté native. Les dessins ont de tout temps fait les délices des véritables amateurs, et il en est bien peu qui, à la vue même d'un simple croquis de Raphaël ou de Titien, ne se demandent si le tableau aurait produit sur eux une impression aussi profonde.

Nous ne pouvons donc nous empêcher d'exprimer de nouveau tous nos regrets de ce qu'une si louable coutume soit tombée insensiblement en désuétude. Si nous revenons souvent sur ce sujet c'est pour rappeler aux artistes que de tout temps, même à l'époque de l'ancienne académie, les peintres d'histoire exposaient des dessins qui n'attiraient pas moins les regards que les grands tableaux.

Il est bien entendu que par le mot *dessin* nous ne parlons point de cette foule de petites aquarelles également ridicules par le dessin, par le style et par la couleur ; et que sous ce nom nous voulons désigner des compositions moins terminées, peut-être, mais d'un ordre plus élevé, et telles que les grands peintres savent et peuvent en produire.




# VALENTIN LEFEBRE

## PEINTRE ET GRAVEUR A L'EAU-FORTE.

---

Parmi le nombre considérable d'ouvrages publiés à différentes époques sur les beaux-arts, quelques uns à peine sont uniquement consacrés à l'histoire des graveurs et de leurs productions. Les peintres, les sculpteurs, les architectes de tous les pays, plus heureux au contraire, ont trouvé des biographes qui nous ont laissé des détails curieux sur leur vie et des renseignements précieux sur leurs travaux. Les tableaux des artistes célèbres, et ceux même dont les auteurs sont inconnus, ont été décrits dans une foule de catalogues, de guides, d'indicateurs, imprimés pendant le cours de plus de trois cents ans; peu de sciences enfin comptent autant de traités théoriques et pratiques que la peinture et les différentes branches qui s'y rattachent. Il n'en est pas ainsi de

graveurs : sur deux mille ouvrages environ qui ont les arts du dessin pour objet, trente tout au plus s'occupent spécialement de leurs œuvres, et l'on réunirait difficilement dix traités de gravure (1).

Une lacune aussi grande dans l'histoire des beaux-arts reste encore à remplir, et la mémoire de tant d'hommes célèbres demande justice d'un pareil oubli.

Chaque jour, cependant, les traditions se perdent, les recherches deviennent plus difficiles et plus incertaines; chaque jour les amateurs d'estampes regrettent que le petit nombre de livres qu'on puisse consulter avec succès soit si rare.

Les causes de cette disette de catalogues bien faits et de monographies intéressantes ne sont point difficiles à découvrir. La première de toutes, c'est que les rédacteurs de catalogues ont voulu embrasser une trop grande portion de l'histoire de l'art, et ont visé à décrire plutôt un grand nombre de gravures, afin d'en former un corps d'ouvrage qui comprit toutes les écoles ou une école entière, qu'à faire une étude spéciale et réfléchie de quelques maîtres, pour en publier ensuite l'œuvre avec conscience et avec le moins d'omissions possible. La vie d'un seul homme ne peut suffire à former un catalogue général des estampes, et la prétention d'approcher le plus près de ce but n'est qu'une prétention ridicule qui tourne au détriment de l'art loin de lui être utile (2).

(1) Celui d'Abraham Bosse plusieurs fois réimprimé et enfin revu par Cochin; celui de Papillon; celui de Perrot dans la collection des manuels, sont à peu près les seuls écrits en français. M. de Laborde, dans son histoire de la gravure en manière noire, avait annoncé un traité pratique de ce genre de gravure, mais il n'a point encore paru. Nous possédons un ms. inédit de Théodore Fielding sur la manière de graver à l'aquatinta. Cet ouvrage, encore inédit, où tous les procédés qui peuvent assurer la réussite des opérations délicates de l'aquatinte sont décrits dans le plus grand détail et avec la supériorité que donne une longue pratique, sera publié incessamment dans le Cabinet de l'Amateur.

(2) L'ouvrage de Bartsch qui est le plus étendu et le plus complet en ce genre, se ressent de la précipitation avec laquelle il a été écrit et de ce désir de rassembler un grand nombre de notices. Les omissions, les erreurs sont telles, qu'il serait à désirer que plusieurs amateurs éclairés se chargeassent d'y faire les annotations indispensables, etde publier chaque catalogue séparément; on y gagnerait correction et économie, M. Rud-Weigel vient de faire paraître à Leipzig un supplément, mais l'élévation du prix de ce petit volume, rare en France, n'en permet l'acquisition qu'à peu de personnes.

D'autres motifs se sont encore opposés jusqu'à ce jour à propager l'étude de cette science: c'est, d'une part, le peu de liaison qui existe entre des amateurs qu'un même goût devrait réunir; l'indifférence et l'égoïsme des possesseurs de collections qui se contentent de jouir de leurs trésors sans faire paraître des descriptions et des remarques instructives sur les estampes rares et curieuses qu'ils ont rassemblées: et de l'autre enfin, la cupidité de ceux qui, en imprimant des catalogues, ne sont guidés que par le seul motif d'augmenter la valeur des estampes qu'ils comptent livrer aux enchères publiques. On sent combien d'erreurs plus ou moins involontaires peuvent se glisser alors dans des catalogues rédigés sous l'influence de semblables préoccupations.

Un seul moyen, suivant nous, pourrait lever les obstacles sans nombre qui viennent s'opposer à l'entreprise d'une histoire générale de la gravure, et assurer le succès d'un ouvrage dont le plan est trop vaste et l'exécution trop difficile, vu l'immensité des recherches qu'elle exige, pour qu'une seule personne ait l'audace de l'entreprendre.

. Il faudrait que chaque amateur, après avoir acquis préalablement des connaissances suffisantes de l'emploi des divers instruments et des différents procédés de la gravure, se chargeât de rédiger et de publier le catalogue d'un ou de plusieurs maîtres objets de sa prédilection, dont il aurait étudié l'œuvre avec cette sagacité persévérante et éclairée qu'une longue expérience peut seule faire acquérir.

Ces catalogues d'un même format, divisés à peu près sur le même plan, se vendant chacun séparément, contiendraient: une biographie aussi complète que possible de l'artiste, biographie écrite d'après les documents les plus authentiques et dépouillée de ces erreurs grossières transmises d'âge en âge par des écrivains sans critique, qui n'ont pas eu honte de se copier servilement les uns les autres; une description claire, exacte, raisonnée, de l'œuvre du maître; des renseignements sur le degré de rareté des estampes selon les différents états de la planche, et sur les prix où elles s'élèvent généralement dans les ventes: on sent facilement les avantages de ce mode de publication qui mettrait à même d'acquérir à peu de frais, et successivement,

un ouvrage dont l'ensemble serait bien supérieur à ce qu'un seul homme peut produire, et dont la réimpression facile permettrait d'apporter à chaque partie toutes les améliorations dont elle serait susceptible.

Les réflexions précédentes feront assez comprendre les motifs qui nous portent à publier le catalogue de l'œuvre de Valentin Lefebre. Malgré tous nos soins, malgré toutes nos recherches, il est loin sans doute d'être aussi complet que nous l'eussions désiré. Mais, ainsi que nous l'avons observé, les rectifications ou les additions postérieures trouveront facilement leur place dans un supplément ou dans une nouvelle édition.

Fort peu de biographes ont parlé de Valentin Lefebre (1), et le nom de cet artiste distingué serait à peine connu dans le monde des amateurs sans le nombre considérable de gravures qu'il a laissées d'après le Titien et d'après Paul Véronèse. Quelques soins, quelque persévérance que nous ayons mis dans nos recherches pour nous procurer des détails sur sa vie, ce que nous avons pu apprendre se réduit à fort peu de chose, et à des renseignements fort vagues : ce qu'il y a de plus positif, c'est qu'il naquit à Bruxelles, en 1642, et que, fort jeune encore, il partit pour Venise où il passa sa vie et mourut en 1710. Ce fut dans cette ville qu'il apprit les éléments de la peinture; aussi son dessin, son coloris, n'ont rien d'ultramontain; ses défauts même sont ceux de l'école de Venise à cette époque, et l'on ne retrouve dans sa manière aucune trace du goût flamand. Il se proposa Paul Véronèse pour modèle,

(1) De trois personnes, le père Orlandi dans son Abecedario n'en fait qu'une et confond :

1° Valentin Lefebre, de Bruxelles, dont nous publions le catalogue.

2° Claude Lefebre, de Fontainebleau, peintre de portraits, employé par Lebrun dans les sujets de l'histoire du roi, peints pour être exécutés en tapisserie. Il mourut à Paris, le 25 avril 1675, âgé de quarante-deux ans.

3° R. Lefebre, surnommé de Venise, à cause de son long séjour dans cette ville. Il fut peintre de portraits, et mécontent de l'Académie de Paris qui n'avait pas voulu le recevoir en cette qualité, il passa en Angleterre, où il mourut en 1677. Voyez Félibien, tome 2, page 592. Au bas d'un portrait du procureur Clément, gravé par Roulet, on lit : *R. Lefèvre, dit de Venise, pinxit.* Picart le Romain a gravé deux portraits signés *R. L. F. Vtus., pinxit.* Il n'y a plus de doute que son prénom ne commence par un R. Walpole nous apprend qu'il se nommait Roland. On voit à l'église Sainte-Justine de Padoue un tableau attribué à Lefebre, de Venise. Le Rollini, dans sa description des peintures de Venise, p. 200, le donne à Lefebre, de Fontainebleau, erreur dans laquelle le P. Orlandi l'a fait tomber.

et sa constante étude des ouvrages de ce maître le mit en état de suivre ses traces souvent avec un rare bonheur. Ses petits tableaux très finis, et malgré cela touchés avec beaucoup de feu, étaient fort recherchés au temps de Zanetti. Quant à ses grandes toiles, elles pèchent un peu par la composition et ses figures sont quelquefois trop longues. Lefebre a laissé un nombre infini de dessins d'après ses propres compositions, et un plus grand nombre encore d'après les maîtres dont il a commencé à graver les chefs-d'œuvre avec tant d'habileté. Les amateurs célèbres du siècle passé se sont honorés d'en posséder quelques uns dans leurs riches collections (1). Mais bientôt par une de ces vicissitudes de la fortune si communes dans les arts, son nom tomba dans l'oubli avec celui de tant d'autres hommes de talent, et c'est à peine si les amateurs de notre époque connaissent les productions d'un artiste si digne à tous égards de leur reconnaissance (2).

Avant de terminer cette notice sur Valentin Lefebre, qu'on nous permette quelques réflexions sur son talent comme graveur et sur la manière dont il a rendu ses deux maîtres de prédilection. Si l'on compare attentivement ses savantes eaux-fortes aux originaux qu'il a voulu traduire, et qui se trouvent encore pour la plupart réunis à Venise, on acquerra bien vite la convic-

(1) Paignon-Dijonval, Silvestre, etc.

Le savant et laborieux auteur des notes manuscrites jointes au texte de l'Orlandi de la Bibliothèque royale, rapporte que V. Lefebre avait préparé un grand nombre de dessins dans l'intention de continuer la suite qu'il avait commencé à graver d'après le Titien et d'après P. Véronèse. Cet auteur, qui les juge curieux et très bien faits, en possédait un assez grand nombre. En 1826, à la vente de M. ***, on vendit un gros volume in-fol., rempli de dessins de ce maître, esquissés à la sanguine, arrêtés à la plume et lavés au bistre ou à l'encre de Chine. Nous en possédons plusieurs d'après des tableaux connus de Paul Véronèse et préparés évidemment pour la gravure.

(2) Les gravures des Carrache, les eaux-fortes des maîtres italiens et surtout celles de l'école bolonaise, étaient fort peu recherchées il y a une quinzaine d'années. Tout à coup elles s'élevèrent dans les ventes à des prix bien supérieurs à leur valeur véritable, grâce au zèle intéressé d'un marchand assez adroit pour donner au goût des amateurs une direction favorable à ses intérêts. Maintenant ces mêmes estampes gisent dans les cartons des marchands d'où peu de personnes songent à les tirer. Cet enthousiasme exagéré et cet oubli profond sont également injustes, et prouvent malheureusement que, même dans l'empire des arts, la mode a souvent plus d'influence que le sentiment du vrai et du beau.

On sent combien il serait facile de multiplier les exemples de pareilles révolutions, et l'on comprend sans peine quelles réflexions elles font naître naturellement.

tion qu'il a surpassé de bien loin ses rivaux par la finesse avec laquelle il a su pénétrer dans les intentions de ces grands maîtres. Caractères, attitudes, airs de tête, étoffes, architecture, tout est saisi, rendu, avec un bonheur infini : il aborde toutes les difficultés, ne saute par dessus aucun détail, et ne laisse jamais rien dans le vague sans être platement servile. Ce ne sont point des croquis, des à peu près comme, les gravures de Mitelli, de Scaramuccia, etc., ni des estampes terminées comme celles de Desplaces, de Thomassin, de Joulain, etc. Faciles et châtiées en même temps, ses eaux-fortes ont plus de feu que les premières, et moins de froideurs que les dernières. Il sait varier ses travaux avec tant d'intelligence, qu'à tout il donne sa véritable forme, et que, malgré sa grande simplicité, il est impossible de confondre, dans une école dont les maîtres pénétrés des mêmes principes se ressemblent à tant d'égards, ceux qu'il a voulu traduire. On ne verrait qu'un bout de draperie qu'il serait impossible de méconnaître, si elle est du Titien ou de P. Véronèse.

Ridolfi, Zanetti, Boschini, Vasari lui-même si plein de préventions contre l'école vénitienne, et la foule d'autres auteurs qui ont écrit la vie du Titien, n'hésitent pas à le regarder comme le premier des paysagistes. Dans cette partie difficile de l'art, Lefebre n'est point resté au dessous de son modèle, et le Titien, s'il eût gravé, n'aurait point désavoué les productions de sa pointe en se genre (1). Nous recommandons principalement à l'attention des amateurs, les numéros 22-28, où les figures ne sont qu'accessoires, et enfin l'admirable paysage du martyre de saint Pierre le dominicain, dont la beauté ne laisse rien à désirer même en présence du tableau.

Quant à ce grand homme que Boschini nomme le dispensateur des trésors de la peinture (2), ce grand homme dont le Guide élevait le génie si fort au dessus de celui des autres artistes (3), Paul

(1) Il est bien reconnu que les estampes, eaux-fortes et gravures sur bois, attribuées au Titien, ne sont point de sa main, mais qu'elles ont été exécutées d'après ses dessins.

(2) *Il grand Tesoriere.*

(3) Le Guide avait coutume de dire : Si je pouvais choisir mon existence comme peintre, je voudrais être Paul Véronèse : dans tous les autres on aperçoit l'art, dans celui-ci tout est nature.

Véronèse enfin, nous ne craignons pas d'affirmer que Valentin Lefebre est le seul qui ne lui ait rien fait perdre de cette légèreté, de cette lumière argentine, de cette grâce majestueuse qui fait le plus grand charme des productions du célèbre peintre de Vérone. Si ces éloges paraissent exagérés, nous prions les amateurs sans préventions, et qui ne jugent pas du vrai mérite par le plus ou moins de popularité du nom, de se bien pénétrer du style du Titien et de Paul Véronèse, et de comparer les eaux-fortes de V. Lefebre à toutes les planches gravées d'après leurs tableaux; nous avons la conviction intime que, comme nous, ils finiront par rendre justice à ce talent méconnu, et par trouver que personne ne l'a ni surpassé ni égalé dans cette tâche périlleuse (1).

Un mot maintenant sur le présent catalogue (2) et sur l'ordre que nous avons suivi dans l'examen des estampes qui le composent. Valentin Lefebre a gravé, à l'eau-forte, 53 planches (non compris le titre) d'après des tableaux exposés pour la plupart dans les édifices publics de Venise. Sur ces 53 planches, 28 sont d'après le Titien, 22 d'après P. Véronèse, et 3 d'après le Tintoret. Ces estampes parurent réunies en corps d'ouvrage, et Rost compte trois éditions de ce livre. La première avec la date de 1680; la deuxième avec celle de 1682; la dernière parut en 1749 avec les cuivres retouchés par Jean-Adam Schweigkart, de Nuremberg.

Malgré toutes nos recherches, il nous a été impossible de nous procurer ces trois éditions, indiquées un peu légèrement sans doute par Rost si peu scrupuleux en fait d'exactitude, et qui, du reste, n'a parlé de Valentin Lefebre que d'une manière extrêmement

(1) Nous n'exceptons personne de cette comparaison, pas même Aug. Carrache qui a beaucoup gravé d'après Callari et dont le talent si remarquable, à tant d'égards, n'a pas su rendre la légèreté de la touche, la transparence des tons ni même le caractère savant et ferme du dessin du maître. (Examinez les tableaux de Paolo à Venise, avec les gravures d'Augustin et de Lefebre sous les yeux.)

(2) Lovisa publia, en 1692, le catalogue des estampes de Lefebre en une petite feuille volante in-4°. Ce catalogue, du reste, n'était qu'une simple nomenclature qui ne donnait ni la description des estampes ni celle des tableaux. Elle se bornait à indiquer l'endroit où se voyaient alors les peintures. Cette feuille, presque introuvable maintenant, a beaucoup perdu de son intérêt, puisque la plupart des tableaux ont été déplacés, et que plusieurs des églises qui renferaient ces toiles célèbres ont été démolies depuis.

laconique. Tout nous porte à croire au contraire qu'il n'existe qu'une seule édition avec date, celle de 1682; seulement on a fait plusieurs *tirages* de cet ouvrage, mais sans différences dans les travaux. Les remarques suivantes aideront à les distinguer.

Le premier tirage, qui surpasse de beaucoup les autres, et qui est difficile à rencontrer, se distingue par une impression fine, brillante, un papier très fort, très collé et bleuâtre dans les pièces bien conservées que l'air ou la fumée n'ont point jaunies (1).

Au second tirage, bien inférieur au premier, les traits sont plus faibles et plus lourds, les hachures boueuses. Le papier beaucoup plus mince et sans consistance n'est presque pas collé. Ce tirage se trouve plus facilement. Dans les tirages vraisemblablement postérieurs, les planches sont tout-à-fait perdues; de plus, les hachures, en plusieurs endroits, et les contours ont été rentrés par un burin maladroit qui leur a donné une lourdeur aussi désagréable que dure. On remarque aussi dans cet état que les planches ayant été exposées à l'humidité et s'étant oxidées, les épreuves sortent de la presse toutes maculées de taches noires.

Enfin, un *Godifredo Saïter*, terminant au burin les planches gravées à l'eau-forte par Lefebre, en a gâté complètement le beau caractère et le travail pittoresque par un prétendu fini glacial et monotone. Dans cet état les planches sont numérotées et signées. Plusieurs même n'existent qu'en contre-partie de celles de Lefebre, ce qui prouverait que, les cuivres ayant été perdus, on aurait contre-épreuvé une estampe originale sur la planche vernie, afin d'éviter la peine de faire un nouveau dessin.

Telles sont les indications qui peuvent aider à reconnaître la priorité des épreuves dépourvues d'ailleurs d'autres signes qui les distinguent les unes des autres. En effet, on ne remarque pas de différence dans l'état des planches, et malgré toutes nos recherches pendant de longues années, nous n'en avons découvert que deux avant toutes lettres. En existe-t-il d'autres? C'est ce qu'il nous est impossible de décider. En tous cas, elles doivent être fort rares, puisque les deux que nous possédons ne se re-

(1) Les 53 estampes de l'œuvre de V. Lefebre ont été gravées en contre-partie des tableaux, mais il existe de toutes des contre-épreuves en général fort belles et faites avec les épreuves du premier tirage.

trouvent point dans aucune des collections publiques ou particulières que nous connaissons. Elles sont sans doute des épreuves d'essai, et il n'est point probable qu'on ait fait un tirage entier de cet état (1).

FRÉD. VILLOT.

(1) On voit assez souvent de fort belles contre-épreuves qui, au premier coup d'œil, semblent avoir été tirées avec des épreuves avant la lettre, mais il est facile de constater qu'elles ont été obtenues au moyen de cache-lettres dont on a couvert la marge du bas et la place de l'inscription.

# CATALOGUE RAISONNÉ

DES

# ESTAMPES GRAVÉES A L'EAU-FORTE

**Par Valentin Lefebre.**

TITRE. Deux branches de lauriers formant une couronne terminée à la partie supérieure par les armes de France, sont appliquées sur une espèce de panneau encadré par des filets saillants. L'espace resté blanc au milieu de la couronne renferme le titre suivant disposé en manière d'inscription: OPERA SELECTIORA, QVÆ TITIANVS VECELLIVS CADVBRIENSIS ET PAVLVS CALLIARI VERONENSIS INVENTARVNT AC PINXERVNT. QUÆQUE VALENTINVS LEFEBRE BRVXCELENSIS DELINEAVIT, ET SCVLPSIT: CHRISTIANISSIMO LVDOVICO MAGNO FRANCIÆ ET NAVARRÆ REGI INVICTISSIMO SACRAT, VOVET, JACOBUS VAN CAMPEN MDCLXXXII. Dans des tirages postérieurs on lit sur la baguette inférieure au dessous des deux queues des branches de lauriers: *cum privil. S. C. Maiestatis, et Regis christianissimi.*

Larg. 0m 322, haut. 0m 395.

§ Ier. ESTAMPES GRAVÉES D'APRÈS LES TABLEAUX DU TITIEN (1).

1. CAÏN ET ABEL. Au milieu de l'estampe, sur la pointe d'un rocher, Abel est renversé sous les pieds de Caïn qui lève sa massue pour le frapper. A droite, les deux autels sur lesquels ils ont fait leurs sacrifices.

Au milieu de la marge du bas: TITIANVS VECELLIVS CAD, INVENT ET PINXIT. Au dessous à gauche: *V. Lefebre del. et sculp.*; à droite *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 295, haut. 0m 324.

(1) Le Titien naquit au petit château de *Cador* sur la *Piave*, en 1480, selon Vasari, et en 1477, suivant les auteurs modernes. Il mourut de la peste, en 1576, à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans. Il fut élève de Bellini.

2. Sacrifice d'Abraham. — A gauche, dans les airs, un ange retient le sabre dont Abraham s'apprête à frapper son fils Isaac agenouillé sur un bûcher; à droite, à côté de ce dernier, la tête du bélier; à gauche, celle de l'âne.

Dans la marge du bas, sur une même ligne : *V. Lefebre del. et sculp.* Titianvs Vecellius Cad Invent et Pinxit. *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 297, haut. 0m 344.

Ce tableau a été gravé en petit et en contre-partie de Lefebre par G. V. Haecht.

3. David, vainqueur de Goliath. Goliath étendu mort occupe toute la largeur de l'estampe. A gauche, sur un quartier de rocher, la tête séparée du tronc; du même côté et agenouillé sur le bras gauche de Goliath, David rendant grâce au ciel de sa victoire.

Au milieu de la marge du bas : Titianvs Vecellivs Cad, Invent et Pinxit. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.*; à droite, *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 290, haut. 0m 313.

Sansovino, qui était à la tête des travaux de l'église du Saint-Esprit, avait fait faire à Georges Vasari, lors de son voyage à Venise, les dessins des trois grands tableaux à l'huile destinés à orner le plafond; mais cet artiste ayant quitté Venise sans les exécuter, ces trois tableaux furent adjugés au Titien en 1541. Vingt-cinq ans plus tard, Vasari, à un nouveau voyage dans cette ville, admira l'art avec lequel il avait groupé ses figures et fait sentir les raccourcis. Ces tableaux furent ensuite, après bien des années, placés au plafond de la sacristie *della Salute.*

Ces trois tableaux ont été aussi gravés, en 1660, par Mitelli, dans des dimensions plus grandes que les eaux-fortes de Lefebre. Le savant Bottari, dans une note sur la vie du Titien, écrite par Vasari, les juge bien inférieures à celles de Valentin; il reproche à ce propos à Orlandi de n'avoir même pas cité le nom d'un artiste aussi distingué.

4. Tobie et l'Ange. Au milieu de l'estampe, l'ange, les ailes étendues et tenant le jeune Tobie de la main droite, semble lui indiquer de la gauche la route qu'ils vont suivre. A droite, un chien accroupi; près d'une pierre, un écusson portant un chevron et 3 roses, 2 en chef et 1 en pointe. Fond de paysage.

Dans la marge du bas : Titianvs Vecellivs, Cad, Invent, et pinxit. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite, *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 294, haut. 0m 331.

Ticozzi a confondu deux tableaux du Titien représentant Tobie et l'ange, et n'en fait qu'un seul. Il en existe réellement deux cependant : l'un fait,

vers 1507, pour l'église Sainte-Catherine, et qui est celui dont nous venons de décrire la gravure ; l'autre exécuté pour l'église *Saint-Marziale* et gravé par Josep. Rosaspina. Ce dernier fut aussi gravé par A. Zucchi d'après les dessins de S. Manalgo. On trouve encore une autre gravure du même sujet et dans le même sens que celle de Lefebre. La seule épreuve que nous en ayons vue était avant toutes lettres, et la marge du bas blanche et sans nom d'auteur. Elle nous a semblé de l'école française et du siècle de Louis XIV.

## NOUVEAU TESTAMENT.

5. L'ANNONCIATION. A gauche de l'estampe, agenouillée sur un prie-Dieu et les bras croisés sur sa poitrine, la Vierge écoute avec recueillement les paroles de l'ange qui lui présente un lis. A côté de la Vierge, un panier de travail, une pomme et une colombe.

Dans la marge du bas, sur la même ligne : *V. Lefebre del. et sculp.* TITIANVS VECELLIVS, CAD, INVENT, ET PINXIT. *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 450, haut. 0m 273.

Ce tableau fut peint pour la confrérie *San Rocco*, à Venise, où il se trouve encore maintenant au dessus d'un escalier.

6. COURONNEMENT D'ÉPINES. J.-C. est assis en dehors du prétoire : deux bourreaux, à droite et à gauche, lui enfoncent, avec de longs bâtons, la couronne d'épines sur la tête. A gauche, un soldat agenouillé sur les marches et ayant son bras passé autour du cou d'un autre soldat, présente au Sauveur, par dérision, un sceptre de roseau. Derrière ces deux soldats, un troisième bourreau tenant un bâton. Sur une poutre en travers de la porte du fond, le buste de Tibère, dont le nom est écrit à rebours.

Dans la marge du bas, sur une ligne : *V. Lefebre, del. et sculp.* TITIANVS VECELLIVS, CAD. INVENT. ET PINXIT. *J. Van. Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 273, haut. 0m 471.

Ce tableau fut exécuté par le Titien, très peu de temps avant sa mort, pour l'église *delle Grazie* de Milan. Il fut apporté en France avec les autres chefs-d'œuvre de l'Italie, et se trouve encore au Musée royal. Il existe une autre estampe de ce tableau, gravée par *Luigi Scaramuccia Perrugino*. Elle est en contre-partie de celle de Lefebre.

7. SAINTE FAMILLE. L'enfant Jésus, debout sur une espèce de table, présente à sa mère, vue de face et à mi-corps, des cerises qu'il tient dans ses deux mains. Tout-à-fait à droite, le petit saint Jean, vu aussi à mi-corps et de profil, lui offre également un bouquet de cerises.

A gauche, saint Joseph, appuyé sur un bâton ; à droite, un saint, coiffé d'un turban, posant la main sur l'épaule de saint Jean. Sur le revers de la table : TITIANVS. IN. P. Dans la petite marge du bas, à gauche : *V. Lefebre, del. et sculps.*

Larg. 0m 185, haut. 0m 148.

Il existe une autre gravure à l'eau-forte de même taille et en contre-partie. La seule épreuve que nous ayons vue était rognée sur le trait carré et ne portait pas de nom gravé sur le rebord de la table. A droite, le nom du Titien. — On trouve, dans le livre de Téniers, une estampe du même sujet, mais en plus petit et en contre-partie de celle de Lefebre. Elle est gravée par L. Vosterman junior.

8. AUTRE SAINTE FAMILLE. Assise au pied d'un arbre, tournée vers la gauche et vue de profil, la Vierge donne à téter à l'enfant Jésus couché sur ses genoux. A gauche, dans le fond, on aperçoit une espèce de chaumière, un bœuf, un homme près d'un âne et une femme à mi-corps.

Dans la marge du bas : TITIANVS VECELLIVS, CAD, INVENT. ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre, del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 237, haut. 0m 166.

Le tableau est à Bolsène.

Nous possédons une superbe épreuve avant toute lettre de cette eau-forte, tirée sur un papier mince qui a l'aspect du papier de Chine. Du reste, point de différence dans les travaux ; seulement les traces du charbon qui a servi à polir la planche sont très sensibles.

Il existe deux gravures au burin de ce sujet :

La première, portant le nom de Bonasone, est dans le sens opposé de celle de Lefebre ; les dimensions sont aussi plus grandes. On voit dans la partie supérieure le toit entier de la chaumière du fond, et à gauche de la chaumière et du bœuf, un bout de paysage. Cette estampe est remplie de détails qui ne sont point dans Lefebre : on y remarque des canards dans une mare ; à gauche, sur le premier plan, des fruits, un singe, un lézard et un perroquet sur l'arbre au pied duquel la Vierge est assise.

La deuxième estampe est dans le même sens que celle de Lefebre et semble une copie de Bonasone. Elle a tous les détails qui se trouvent dans la précédente, et se distingue par la marge du bas divisée en quatre espèces de cartouches renfermant chacune quatre vers italiens : *non fra-sol zelo.*

9. AUTRE SAINTE FAMILLE. Assise au pied d'un arbre, la Vierge tient l'enfant Jésus qui tend les bras à saint Jérôme agenouillé devant lui, dans l'angle de gauche de l'estampe. A droite, sainte Dorothée, assise par terre et vue de profil, pose la main sur une corbeille remplie de roses.

Au bas du terrain, à gauche : *V. Lefebre, del. et sculps.* Au milieu : *Ꝑan in.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 325, haut. 0m 216.

**10.** Autre sainte Famille. La Vierge, assise, présente le sein à l'enfant Jésus couché sur un oreiller. A gauche, saint André portant sa croix et agenouillé. A droite, saint Titien, les mains jointes, également agenouillé et revêtu de ses habits sacerdotaux : derrière lui, un clerc tenant la crosse de l'évêque.

Sur la dernière marche : TITIANVS. IN. P. Près du trait carré, à gauche: *V. Lefebre del. et sculps.* A droite : *J. Van. Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 334, haut. 0m 226.

Ce tableau fut exécuté par le Titien, en 1580, pour son église paroissiale, à Cadore, sa patrie. Il appartient maintenant à M. Taddeo Jacobi, grand admirateur de ce peintre et son compatriote. Titien fit le portrait de François Vecellio, son frère, dans la figure de saint André, et le sien propre dans celle du clerc derrière l'évêque.

**11.** Ex voto de la famille Pesaro. Debout au milieu de l'estampe, saint Pierre, appuyé sur un autel, pose la main gauche sur un livre ouvert et se retourne vers un prélat agenouillé à droite, qui offre à la sainte Vierge l'étendard ottoman. A gauche, à côté de la Vierge, assise sur l'autel et tenant l'enfant Jésus debout sur ses genoux, saint François et saint Antoine; au dessous de ces deux saints et à genoux, trois personnes de la famille Pesaro, revêtues d'habits sénatoriaux. Dans le ciel, deux anges tenant une croix. La partie supérieure de l'estampe se termine en ovale.

Dans la marge du bas : TITIANVS VECELLIVS, CAD, INVENT, ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 282, haut. 0m 527.

Ce magnifique tableau fut exécuté à Venise, vers 1520, pour éterniser le souvenir de la victoire obtenue sur les infidèles, par l'évêque Baffo de la maison Pesaro. Dans la peinture, la nappe de l'autel est d'un vert très foncé, et garnie de franges. Lefebre a gravé la nappe comme si elle était blanche, et n'a pas exprimé les franges; ce tableau se voit à l'église *de' Frari* à Venise. Cochin l'a gravé en petit et en contre-partie de Lefebre.

**12.** Autre sainte Famille. Dans la partie supérieure et sur une gloire, la Vierge et l'enfant Jésus couché sur ses genoux. A droite et à gauche, deux anges avec des couronnes. Dans la partie inférieure, en avant d'un édifice circulaire à demi-ruiné, et en commençant par

la droite, sainte Catherine, saint Nicolas, saint Pierre, saint Antoine, saint François et saint Sébastien. Sur l'édifice ruiné, dans une tablette : TITIANVS FACIEBAT. En bas, à gauche, sur le terrain : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 286, haut. 0m 475.

Ce tableau fut fait pour l'église *San Nicolo de' Frari*, à Venise, avant l'année 1520. On dit qu'à la vue du Saint-Sébastien, le Pordenone, rival et ennemi du Titien, s'écria : *Io penso che Tiziano v'abbia posto carne e non colori.* Le Titien fut tellement satisfait de son ouvrage qu'il le signa en grandes lettres.

La petite église de *San Nicolo ou Nicoletto de' Frari*, détruite maintenant, renfermait plusieurs chefs-d'œuvre. Lors de la destruction de cette église, le tableau dont nous parlons fut vendu à un consul anglais nommé Smith, qui le coupa en deux. Il garda la partie supérieure et céda l'inférieure au pape, qui la plaça au Vatican où on la voit encore non loin de la Transfiguration de Raphaël.

Il existe deux gravures sur bois de la partie inférieure de ce tableau, mais en plus grand et avec quelques changements, principalement dans la tête du saint Sébastien qui est levée vers le ciel. La première, en contre-partie, porte à droite le monogramme d'Andrea Andreani. La deuxième, sans nom d'auteur et du même sens que celle de Lefebre, est une copie de la précédente.

## SAINTS ET SAINTES.

**13.** SAINT JEAN DANS LE DÉSERT. Au milieu de l'estampe, saint Jean, le bras droit élevé, tient de la main gauche une longue croix de jonc et un pan de son manteau. A ses pieds, un agneau couché.

Dans la marge du bas : TITIANVS VECELLIVS, CAD, INVENT, ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 234, haut. 0m 324.

Le Titien exécuta ce tableau vers 1520, à son retour à Venise, après un voyage qu'il fit dans le Cador, sa patrie, pour l'église de *Santa Maria major*. Il a beaucoup souffert et fut réparé en 1809. Il se trouve maintenant à l'académie des Beaux-Arts, à Venise.

Il existe une gravure de ce tableau dans le même sens, mais plus petite, et sans nom d'auteur. Sur la seule épreuve que nous en ayons vue, rognée près du trait carré, on lisait sous le pied de saint Jean : *Claudi duceti formis.* — Une autre estampe en contre-partie et plus petite encore, mais avec quelques changements, porte deux vers dans la marge : *hic — dedit.* Gravé par *Jacob Handen* (?)

**14.** SAINT JEAN ENFANT. Tout-à-fait à gauche, saint Jean enfant, assis par terre, tient son agneau dans ses bras. Sur le même plan, à droite, un tronc d'arbre scié. Dans le fond, une ville et une église à clocher pointu. Le ciel a manqué à l'eau-forte.

Sous le pied de saint Jean : *J. Van Campen. Formis Venetijs.* Un peu au-dessous : *ℑan inv.* Au-dessus, plus à droite : *V. Lefebre del. et sculp.* Dans la marge du bas : TITIANVS VECELLIVS, CAD, INVENT, ET, PINXIT.

Larg. $0^m$ 403, haut. $0^m$ 292.

Ce tableau, exécuté en 1580, fut envoyé par l'Arétin au comte Massimillano Stampa, comme un ouvrage d'une rare beauté.

**15.** SAINT JÉRÔME DANS LE DÉSERT. Au milieu du désert, agenouillé sur un quartier de rocher, saint Jérôme, vu de profil, les yeux fixés sur un crucifix attaché à un arbre, tient une pierre de la main gauche. Au pied du rocher, sur lequel grimpe un lézard, le lion couché. A droite, le commencement de la grotte, des livres, un sablier, une tête de mort. Dans le fond, une forêt épaisse.

Dans la marge du bas : TITIANVS VECELLIVS, CAD, INVENT, ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. $0^m$ 328, haut. $0^m$ 455.

Ce tableau, un des derniers du Titien, se trouve à *Santa Maria Nuova*, à Venise.

**16.** MIRACLE DE SAINT ANTOINE. Un peu à gauche, saint Antoine, revêtu des habits de son ordre, étend la main sur un jeune homme couché par terre en travers de l'estampe. Son pied gauche est coupé. Derrière lui, des hommes et des femmes dans diverses attitudes. Composition de douze figures ; au milieu un grand arbre ; fond de paysage.

Dans la marge du bas : TITIANVS VECELLIVS, CAD, INVENT ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. $0^m$ 268, haut. $0^m$ 416.

Cette fresque, peinte en 1514, est une des trois exécutées par le Titien, au dessus de la porte de la sacristie *della Scuola di S. Antonio*, à Padoue. Les deux autres représentent saint Antoine faisant parler un enfant qui vient de naître, en témoignage de la vertu de sa mère. Enfin saint Antoine ressuscitant une jeune femme que son mari avait tuée dans un accès de jalousie. Ces trois sujets sont gravés dans le recueil de *Carlo Patina.*

**17.** MARTYRE DE SAINT PIERRE. A l'entrée d'une forêt épaisse, le saint martyr, déjà blessé mortellement, est renversé sous les pieds d'un soldat qui s'apprête à le frapper encore. Plus à droite, son compagnon, également blessé et levant les bras vers le ciel, s'efforce d'échapper à la mort par la fuite. Dans le fond de la forêt, à droite,

deux soldats à cheval. Dans le ciel, deux anges tenant la palme du martyre.

Dans la marge du bas : *V. Lefebre del. et sculpt.* TITIANVS VECELLIVS CAD. INVENT. ET PINXIT. *J. Van Campen. Formis Venetijs.* Et au dessous, un vers : *Invidus—dicat.*

Larg. 0m 329, haut. 0m 540.

Forme cintrée du haut, mais renfermée dans un trait carré.

Ce tableau, peint en 1537 pour l'autel de Saint-Pierre à l'église de *San Giovanni e Paolo*, et peut-être l'ouvrage le plus terminé et le plus célèbre du Titien, après avoir été envoyé à Paris, retourna à Venise en 1816. La république se montra toujours très jalouse de la possession de ce chef-d'œuvre ; aussi, lorsque les religieux de Saint-Paul, séduits par l'offre de 1,800 écus que leur en avait proposé un certain Daniel Hiss, s'apprêtaient à le lui livrer, le sénat leur défendit de le vendre *sous peine de mort.*

Ce tableau a été gravé plusieurs fois : 1° par *Martin Rota*, antérieurement à Lefebre. L'estampe est plus petite et dans le sens du tableau ; 2° par *J. B. Jackson*, en camayeu (1); 3° par *J. B. Fontand*, en plus petit et également dans le sens du tableau; 4° par *Cochin*, en plus petit encore, et toujours en contre-partie de Lefebre; 5° par *Denon*, à l'eau-forte, de la même dimension exactement et du même sens que Lefebre. Il est évident que Denon calqua son trait sur l'estampe de Valentin qu'il prit en tout pour modèle, mais dont il ne put atteindre la vigueur et l'admirable légèreté. Le Titien fit une répétition de ce tableau avec des changements. Ainsi le martyr, au lieu d'être renversé, est à genoux et trace par terre ce mot : *credo.* Cette répétition fut gravée par *Fontana.* Enfin, dans la collection des estampes de Corsini, il en existe encore une autre avec des différences.

**18.** FEMME NUE COUCHÉE SUR UN LIT. Une femme nue, couchée sur un lit, a les yeux fixés sur une tablette suspendue par une chaîne en haut et au milieu de l'estampe. Cette tablette porte l'inscription rétrograde OMNIA VANITAS. Au pied du lit, à droite, un vase exhalant des parfums, et des sacs d'argent. A gauche, sur le lit et près du pied de la femme, une couronne et un sceptre. Dans le fond, un paysage terminé par de hautes montagnes.

Au milieu d'une marche en saillie, au pied du lit : TITIANO INV. ET P. Dans la marge à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 292, haut. 0m 346.

**19.** FEMME NUE COUCHÉE DANS UN PAYSAGE. Vers la gauche de l'estampe, une femme nue est couchée sur une draperie au pied de

(1) Les estampes de Jackson, au nombre de vingt-quatre, n'ont point été gravées d'après les originaux, mais d'après d'autres gravures.

quelques arbres. Le fond représente un paysage. A droite, au pied de deux arbres, deux figures assises. Plus loin, des moutons. La mer et des montagnes bornent l'horizon.

A gauche, dans le terrain : *J. Van Campen. Formis Venetijs.* Au milieu : T *an in. V. Lefebre del. et sculp.*

Larg. 0m 439, haut. 0m 233.

On trouve très rarement cette estampe belle d'épreuve.

**20.** Femme présentant une flûte a un jeune homme. A gauche, au pied d'une espèce de buisson, une jeune femme présente une flûte à un homme nu et tourné vers la droite. Sur le deuxième plan, à droite et au pied d'un saule aux branches duquel pendent des tablettes, trois Amours jouent ensemble. Fond de paysage. Dans le lointain, deux petites figures près du dos de la femme.

Dans la marge du bas : *V. Lefebre del. et sculp.* Titianvs Vecellivs. Cad. Invent. et Pinxit. A droite : *J. Van Campen. Formis. Venetijs.*

Larg. 0m 350, haut. 0m 236.

Ce tableau fut peint, en 1515, pour le beau-père d'un certain *Giovanni da Castel Bolognese*. Il se trouve maintenant au palais *Barbarigo*.

Il existe une estampe en contre-partie de celle de Lefebre, par Ravenet; elle fait partie du cabinet d'Orléans qui posséda ce tableau.

**21.** Le concert champêtre. Vers la gauche, une femme nue, assise par terre et vue de dos, tient une flûte; près d'elle et debout, un berger tient une basse posée sur une petite élévation de terre; derrière lui, un buisson à l'ombre duquel s'est endormi son troupeau. Le fond de l'horizon, à gauche, est terminé par une chaîne de hautes montagnes pointues.

Dans la marge du bas : *V. Lefebre del.. et sculp.* Titianvs in-p. — *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 245, haut. 0m 229.

## PAYSAGES.

**22.** Les compagnes d'Europe. A gauche, deux femmes assises sur des rochers au bord d'un fleuve; à droite, Europe couchée sur un taureau qui le traverse à la nage. Au fond, une espèce de village terminé, vers la gauche, par une tour et un pont de bois sur lequel passe une charrette de foin.

A gauche, sur le terrain, au dessous du bras étendu d'une des deux femmes : *V. Lefebre del. sculp.* A droite, au dessous du premier lis, au bord de l'eau : *Tan. in.*

Larg. 0m 303, haut. 0m 212.

**23.** LE BERGER ENDORMI. A gauche, un berger couché par terre dort la tête appuyée sur une de ses mains. Devant lui, un grand arbre semble partager son corps en deux. Sur le même plan, des moutons et des chèvres qui broutent. Dans le fond, au milieu, des fabriques; sur une terrasse élevée, à droite, un pont et une rivière.

Sur le terrain : *Tan in*. Plus à droite, *J. Van Campen. Formis Venelijs.* A droite : *V. Lefebre del. et sculp.*

Le même sujet fut gravé par Massé, d'après un dessin du Titien.

Larg. 0m 392, haut. 0m 248.

**24.** AUTRE BERGER ENDORMI. A droite, un berger vu presque de dos et assis sur un rocher, s'est endormi la tête appuyée sur son bras. Au milieu, sur le même plan, un cochon dirigé vers la droite; à gauche, une chèvre, et par derrière un troupeau de moutons. Sur le deuxième plan, à l'ombre de plusieurs arbres, deux hommes accroupis et endormis. Le fond est terminé par une ville où l'on remarque un grand nombre de clochers.

Vers la gauche, sur une pierre, au dessous du cochon : *Ex divino Titiano exemplare exemplum.* Sur le même plan, près de deux lapins : *V. Lefebre del. et sculp.*

Long. 0m 316, haut. 0m 202.

Il existe une autre estampe de ce sujet dans le même sens et sans nom d'auteur. Elle nous paraît être de la main qui a gravé le n. 23. En tous cas, on ne peut l'attribuer, comme on l'a fait souvent, au Titien qui n'aurait pas mis l'inscription qu'on lit sur le terrain de celle-ci. Les différences sont excessivement légères, seulement les travaux de Lefebre sont plus vigoureux. Peut-être ces estampes sont-elles de toutes premières épreuves à l'eau-forte retouchées ensuite par Lefebre. Ce dernier a-t-il été copié ou est-il copiste? C'est ce qu'il nous a été impossible de distinguer.

**25.** LE VIELLEUR. Au milieu de l'estampe, une femme accroupie par terre a le bras droit posé sur l'épaule d'un paysan accroupi comme elle et jouant de la vielle. A gauche, sur le même plan, un grand arbre, et dans le lointain, un troupeau. Au milieu, au fond, un énorme rocher pointu, s'élévant très haut; à sa base, quelques maisons; plus en avant, sur la droite, un pont de pierres et une rivière, au bord de laquelle on voit deux femmes dont l'une porte un seau.

Tout-à-fait à gauche, sur le terrain : Ϙ*an. in.* Au milieu : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 278, haut. 0m 250.

Il existe une belle estampe gravée sur bois et en contre-partie. C'est vraisemblablement d'après elle que Lefebre a fait l'eau-forte.

**26.** LES LAVEUSES. Sur le deuxième plan, à gauche, au bord d'une rivière, deux femmes courbées, lavent du linge ; debout, près d'elles, une femme porte deux seaux. Plus loin, sur la même rivière, un pont à deux arches conduit à un groupe de deux à trois maisons élevées sur des rochers. A gauche, par derrière, de hautes montagnes pointues.

Vers la gauche, sur le terrain : TITIANO I. Plus au milieu : *J. Van Campen. Formis Venetijs.* Tout-à-fait à droite et en suivant la pente du terrain : *V. Lefebre del. et sculp.*

Larg. 0m 382, haut. 0m 257.

**27.** LE BERGER JOUANT DE LA FLÛTE. A gauche et sur le bord d'une espèce de torrent, un berger, jouant de la flûte, marche en tête de son troupeau ; le troupeau qui le suit défile entre des rochers. Un berger, sur le deuxième plan, tenant une baguette, le chasse devant lui. Un peu plus loin, un troisième berger précédé d'un chien. Sur le fond, vers la droite, une ville au pied de hautes montagnes, et, en avant, la mer. Près de l'horizon, deux barques à voile triangulaire.

Vers la gauche, dans l'eau : *V. Lefebre del. et sculp.* Vers le milieu : Ϙ*an. in.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetjis.*

Larg. 0m 431, haut. 0m 317.

Il existe une fort belle eau-forte de ce sujet et du même sens ; elle ne porte ni nom, ni adresse. Quelques personnes l'attribuent au Titien. C'est cette eau-forte que Lefebre a copiée avec un rare bonheur. Il faut les examiner soigneusement pour y trouver quelques différences (voir le n° 28). — Le même sujet gravé en tout petit et en contre-partie. L'estampe porte le chiffre TI.

**28.** L'ÉCUYER. A gauche, sur un terrain en pente, un jeune homme tenant un cheval par la bride descend vers une rivière. Sur le premier plan, vers le milieu, est assis, par terre, un homme coiffé d'un chapeau orné d'une plume. Plus vers la droite, de grands arbres et un saule. Le paysage est partagé par une rivière qui, venant de l'horizon, coule de droite à gauche ; les bords de cette rivière sont très escarpés, et le fond se termine par une ligne de fabriques.

Sur la terre, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* Sous les arbres.

à droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.* Tout-à-fait dans l'angle, à droite : *Ꝕan.*

Larg. 0m 441, haut. 0m 333.

Il existe une eau-forte du même sujet de même taille et du même sens ; elle est vraisemblablement de la main qui a gravé les deux autres paysages n. 27 et 28.

### § II. ESTAMPES GRAVÉES D'APRÈS LES TABLEAUX DE PAUL VÉRONÈSE (1).

**29.** LA VISITATION. La rencontre de la Vierge et de sainte Elisabeth a lieu sous une espèce de perron. A gauche, une femme s'appuie sur la rampe. Fond d'architecture avec des arbres. Sous l'escalier on remarque une voûte et trois figures à mi-corps ; celle du milieu porte un bonnet à poil.

Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY VERONENSIS *In et Pinxit.* Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 253, haut. 0m 458.

Ce tableau se trouve *à San Giacomo di Murano*, petite île des lagunes.

**30.** LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. La scène se passe sous les arcades d'un portique orné de riches sculptures. Vers la droite, vue de profil et agenouillée sur une marche de l'autel, la Vierge présente l'enfant Jésus. Plus en arrière, le saint Pontife, revêtu d'habits sacerdotaux, les bras croisés sur sa poitrine, se prosterne devant le Sauveur. A droite de la Vierge, on voit saint Joseph appuyé sur un bâton et tenant un cierge. Plus à droite encore et tout-à-fait dans l'angle, une femme debout porte des colombes renfermées dans une cage, etc. Total, quatorze figures.

(1) Paolo Caliari, appelé ordinairement Paul Véronèse, naquit à Vérone en 1528, et mourut le 19 avril 1588. Son père, qui était sculpteur, le mit chez son oncle Badile où il apprit les premiers éléments de la peinture. Ridolfi et Orlandi donnent 1532 pour date de sa naissance, et 1588 pour celle de sa mort, en ajoutant qu'il vécut cinquante-huit ans. L'erreur est manifeste. Quant à la date de sa naissance que nous produisons ici et à l'âge de soixante ans que nous lui donnons, nous nous appuyons sur le témoignage du nécrologue de *San Samuele*, sa paroisse, qui nous a paru sans réplique.

Nous avons décrit, dans la suite d'estampes gravées d'après Paul Véronèse, toutes les eaux-fortes de Lefebre qui portent le nom de ce peintre, quoique plusieurs de ces gravures aient été exécutées d'après des tableaux de ses élèves. Nous rectifierons ces erreurs.

Au milieu de la marge du bas : PAVLVS CALIARY VERONENSIS IN. ET PINXIT. Au dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetys.*

Larg. 0m 372, haut. 0m 528.

Ce tableau de P. Véronèse, exécuté dans la plus grande vigueur de son talent, forme les deux volets des orgues de Saint Sébastien à Venise, église presque entièrement décorée de sa main, et renfermant son tombeau. F. Villamène a gravé la partie inférieure de ce tableau et a diminué la hauteur de l'arcade pour faire voir la vôûte.

31. LA SAMARITAINE. J.-C. est assis sur une pierre à la droite du puits. A gauche, la Samaritaine, debout et une main posée sur le puits, écoute le Sauveur. Tout-à-fait dans le fond, une ville d'où sortent plusieurs figures portant des vases et se dirigeant vers la source.

Dans le milieu de la marge du bas : *V. Lefebre del. et sculp.* PAVLVS CALIARY VERONENSIS IN. ET PINXIT. *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 363, haut. 0m 282.

32. LE REPAS DE SIMON LE PHARISIEN. Le repas a lieu sous une riche colonnade circulaire placée en avant de palais ornés de statues. Au milieu de l'estampe, la Madeleine agenouillée tient encore les pieds du Christ sur lesquels elle vient de répandre l'huile parfumée. Derrière les convives, des Pharisiens assis à deux tables cintrées, de riches dressoirs et de nombreux serviteurs. A droite, contre une colonne, on remarque une femme debout, vue presque de dos, portant un enfant dans ses bras et ayant des patins aux pieds. Au dessus du Christ, deux anges volant et tenant une banderolle blanche.

Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY VERONENSIS INVENT, ET, PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre. del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Estampe gravée sur deux planches. Largeur des deux planches réunies :

Larg. 0m 792, haut. 0m 424.

Ce tableau se voit maintenant au Musée du Louvre.

## SAINTS.

33. SAINT JÉRÔME DANS LE DÉSERT. A gauche, le saint agenouillé et les yeux fixés sur un Christ attaché à une croix rustique, tient de la main une pierre dont il va se frapper la poitrine. Dans un fond de paysage, le lion se dirigeant vers la droite.

Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY VERONENSIS IN. ET PINX. Au dessous du trait inférieur de cette marge et à droite : *V. Lefebre del. et sculp.* A gauche : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. $0^m$ 174, haut. $0^m$ 260.

Ce tableau se trouve à l'église de *S. Angeli.*

34. SAINT LUC. L'évangéliste est assis sur son bœuf et tient, de la main droite, un livre dans lequel il semble lire. La partie supérieure de cette estampe est tronquée à droite et forme un carré blanc. Au dessous du trait carré inférieur, en petits caractères et sur une seule ligne : *V. Lefebre del. et sculp. — P. Caliary. Ver. P.-J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. $0^m$ 214, haut. $0^m$ 226.
(dans la plus grande hauteur.)

35. SAINT MATHIEU. Saint Mathieu et son ange, au milieu des nuages, tiennent déployé le rouleau sur lequel est écrit le saint Evangile.

Cette estampe, de même forme que la précédente, a un double trait à la partie supérieure de droite. Au dessous du trait carré inférieur, sur une seule ligne et en petits caractères : *V. Lefebre del. et sculp.— P. Caliary Ver. I. — J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. $0^m$ 212, haut. $0^m$ 227.

Les deux tableaux d'après lesquels ces eaux-fortes ont été exécutées, avec deux autres semblables représentant saint Jean et saint Marc, étaient disposés autour d'un plafond de P. Véronèse (l'Adoration des Rois), qui se trouvaient dans l'église *San Nicoletto de' Frari*, aujourd'hui détruite. Le plafond a été transporté dans le cabinet du bibliothécaire de la Marciana au palais ducal. Quant aux évangélistes nous n'avons pu savoir à Venise ce qu'ils étaient devenus. Seulement le hasard nous a fait découvrir une esquisse entièrement de la main de Paolo et représentant le plafond tout entier. Dans cette esquisse exécutée à la colle et recouverte d'huile après coup, on remarque que les quatre pendentifs (les évangélistes), peints sur des morceaux séparés, n'ont été fixés autour du sujet principal qu'après plusieurs essais sur le choix de la place qu'il convenait de leur assigner. Cette étude, du plus haut intérêt, se trouvait, en 1833, dans une des premières salles du palais ducal où on l'employait à boucher des fenêtres ou des cheminées. Aucune de nos sollicitations n'a pu l'arracher à la ruine qui la menaçait.

36. L'ÉLOQUENCE. Vers la gauche, une femme agenouillée a le bras droit appuyé sur une espèce d'écusson et tient un caducée.

La partie supérieure, à gauche, est tronquée et forme un carré blanc.

Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY VERONENSIS INVENT ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 218, haut. 0m 230.

**37.** LE SORT. Vers la gauche, une femme, assise près d'un palais, tient, de la main droite, un vase où l'on voit des mitres, des couronnes, des sceptres. De l'autre main elle laisse tomber un dé.

Cette estampe est également tronquée dans la partie supérieure, mais à gauche.

Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT. ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van. Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 218, haut. 0m 330.

**38.** LA PURETÉ. Vers la droite, une femme assise et la tête tournée à gauche, tient un petit lapin enveloppé dans un coin de sa draperie. La partie supérieure, à gauche, est aussi tronquée, mais elle présente un carré blanc moins grand que celui de l'estampe précédente. On voit, du même côté et à travers le ciel, l'indication d'un autre carré plus grand.

Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS. INVENT, ET, PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.*

Larg. 0m 215, haut. 0m 224.

**39.** LA FIDÉLITÉ. Assise vers le milieu de l'estampe et tournée vers la droite, une femme tient une lampe d'une main et pose l'autre sur un chien.

Cette gravure est également tronquée vers la partie supérieure de gauche, et présente un carré blanc. Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT, ET PINXIT. Au-dessous, à droite : *V. Lefebre del. et sculp.* A gauche : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0m 218, haut. 0m 228.

Ces quatre estampes furent gravées d'après quatre figures allégoriques peintes au plafond de la salle du collége (palais ducal). Ces figures, au nombre de huit, ont été aussi gravées par J. Barry, en 1668. Cette suite est précédée d'un titre dans un ovale portant : *Figure del Soffito,* etc. J. Barry.

**40.** LE GÉNIE. Une femme vue de face, la tête baissée, pose la main droite sur l'aile d'un aigle, et tient de la gauche une plume qu'elle

semble en avoir arrachée. A gauche, un fragment d'architecture terminé par une cariatide supportant l'entablement.

Pièce également échancrée à gauche en forme de carré. Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT, ET PINXIT. A gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen. Formis Venetijs.*

Larg. 0$^m$ 218, haut. 0$^m$ 229.

41. SACRIFICE A LA FOI. Au pied d'un autel sur lequel brûle le feu sacré, un grand-prêtre debout semble demander à la Divinité d'agréer les prières des personnes agenouillées autour de lui sur les degrés du temple. A droite, un vieillard chauve tient sous son bras un agneau, et dans le fond un autre présente un vase d'où s'échappent des parfums. A la partie supérieure, au milieu des vapeurs de l'encens et des nuages, la Foi, élevant le vase de l'Eucharistie, porte dans les cieux l'offrande du sacrifice fait sur la terre.

Cette estampe, ovale, est renfermée dans un carré.

Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT, ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen Formis Venetijs.*

Larg. 0$^m$ 294, haut. 0$^m$ 456.

Ce tableau de P. Véronèse est un des trois qui décorent le plafond de la salle du collége au palais ducal.

42. NEPTUNE TRAÎNÉ PAR DES CHEVAUX MARINS. Neptune, debout, un pied appuyé sur le bord de son char, tient de la main gauche son trident, et de la droite une coquille qu'il regarde. Le char est traîné par trois chevaux marins.

Cette estampe ovale est renfermée dans un carré. Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY VERONENSIS. INVENT, ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del, et sculp.* A droite : *J. Van Campen Formis Venetijs.*

Larg. 0$^m$ 143, haut. 0$^m$ 286.

Ce tableau, faussement attribué à P. Véronèse par Lefebre, est de Bazzaco de Castel Franco qui fut prêtre depuis, et chargé dans le temps de la direction des travaux de la salle du Conseil des Dix.

43. VIEILLARD ASSIS PRÈS D'UNE JEUNE FILLE TENANT UN SCEPTRE. A la droite de l'estampe, un vieillard assis et tourné vers la gauche tient un pan de sa robe d'une main, et deux clefs de l'autre ; derrière lui, et au fond, une jeune femme ayant un sceptre et une couronne dans la main droite.

Cette estampe, faisant pendant à la précédente, est également ovale et renfermée dans un carré. Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT, ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *Van Campen Formis Venetijs.*

Larg. 0m 142, haut. 0m 290.

Ce tableau, faussement attribué à Paul Véronèse, est de J.-B. Zelotti, et se trouve dans la salle du Conseil des Dix au palais ducal.

44. AUTRE VIEILLARD ASSIS PRÈS D'UNE JEUNE FILLE. Un vieillard vêtu à la mode orientale est vu presque de face ; sa tête tournée vers la droite est appuyée sur sa main gauche ; derrière lui une jeune fille vue de face, retenant la draperie qui couvre son sein.

Cette estampe est également ovale et renfermée dans un carré. Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del, et sculp.* A droite : *J. Van Campen Formis Venetijs.*

Larg. 0m 142, haut. 0m 290.

Ce tableau, un des plus beaux de P. Véronèse, et exécuté après son voyage à Rome, se voit au palais Saint-Marc, salle du Conseil des Dix.

45. JUNON ET VENISE. Dans la partie supérieure de l'estampe, Junon assise sur des nuages tient de la main droite des couronnes, des vases, de l'or, des joyaux et la corne ducale qu'elle laisse tomber sur les genoux de Venise assise et appuyée (dans la partie inférieure) à droite, sur le monde, et à gauche, sur un lion ; Venise, un sceptre à la main, lève la tête vers la déesse.

Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT, ET PINXIT. Au dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen Formis Venetijs.*

Larg. 0m 140, haut. 0m 386.

Ce tableau est au palais ducal, salle du Conseil des Dix.

46. VENISE ASSISE SUR UN GLOBE. Venise, vue de face, est assise sur un globe, et a le pied droit appuyé sur un lion qui tourne la tête de son côté. Son bras et sa main droite élevés semblent indiquer le ciel ; l'autre main tient un sceptre.

Cette estampe de forme ovale est renfermée dans un carré. Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen Formis Venetijs.*

Larg. 0m 142, haut. 0m 290.

Ce tableau, faussement attribué à P. Véronèse, est de J.-B. Zelotti, et se voit au palais ducal, salle du Conseil des Dix.

**47.** TRIOMPHE DE VENISE. Dans la partie supérieure de l'estampe, Venise magnifiquement vêtue, assise sur un nuage entre deux tours, lève les yeux vers le ciel. Elle est couronnée par la Gloire, chantée par la Renommée, entourée des figures allégoriques de l'Honneur, de la Paix, de l'Abondance, de Junon, d'Hercule, de Mercure, etc. Au dessous de ces divinités, et dans une galerie située en avant d'un portique soutenu par deux énormes colonnes torses, se pressent tous les ordres de l'État, des nobles, des sénateurs, des cardinaux, des matrones, des enfants. Dans la partie inférieure de l'ovale on remarque à droite et à gauche deux guerriers à cheval ; entre eux le lion de Saint-Marc et différentes figures. Tout au bas, un homme nu, vu de dos et à mi-corps, le bras appuyé sur un chien. A gauche, un tambour : à droite, des armes et des cuirasses.

Cette estampe, de forme ovale, mais renfermée dans un carré, est gravée sur deux planches. Elle est très rare à trouver belle d'épreuve et d'un tirage égal.

Dans la marge du bas : *V. Lefebre del, et sculp.* PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENIT, ET PINXIT. *J. Van Campen, Formis Venetijs.*

Larg. 0m 494, haut. 0m 767 (les deux morceaux réunis).

Ce magnifique tableau de P. Véronèse est un de ceux qui décorent le plafond de la salle du Grand-Conseil du palais ducal, transformée maintenant en bibliothèque. On sait que les salles du scrutin et du Conseil ayant été incendiées en 1577, le sénat résolut de les faire reconstruire plus magnifiques qu'elles n'étaient primitivement et de les embellir de peintures toutes en l'honneur de la république. P. Véronèse fut choisi avec le Tintoret, le Palme, le Bassan, etc., pour exécuter ces travaux, et l'on peut dire que, dans aucune occasion, il n'a poussé aussi loin la magie de la couleur et la richesse de la composition.

**48.** LA GÉOMÉTRIE ET L'ARITHMÉTIQUE. Deux femmes, dont l'une est accroupie et vue de dos ; l'autre a les yeux fixés sur un livre qu'elle tient de la main droite. Son pied est appuyé sur des débris d'architecture. Dans le fond, à gauche, on aperçoit un homme tenant aussi un livre.

Cette estampe, de forme ronde, est renfermée dans un carré. Dans la marge du bas : PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT, ET PINXIT. Au-dessous, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Van Campen Formis Venetijs.*

Larg. 0m 291 haut. 0m 318 (dimensions du trait carré).

Cette peinture est une des trois exécutées par P. Véronèse pour le plafond de l'ancienne bibliothèque de Saint-Marc, où il peignit en concurrence avec Salviati, B. Franco, Schiavone, Zelotti et le Fratina. Le Titien et Sansovino, nommés juges du concours par les procurateurs de Saint-Marc, décernèrent à P. Véronèse la chaîne d'or qui devait être la récompense du vainqueur.

**49.** L'ENLÈVEMENT D'EUROPE. Vers la droite de l'estampe, Europe, vue de face, est assise sur le dieu métamorphosé en taureau. Parmi ses compagnes, deux achèvent de la parer et deux autres reçoivent des fleurs et des fruits que leur jettent des Amours volant au dessus d'elles. Sur le deuxième plan, à droite, on voit Europe portée par le taureau, suivie de deux de ses compagnes, et précédée par l'Amour. Enfin tout au fond l'on aperçoit Europe au milieu des flots, loin de ses compagnes restées sur le rivage.

Dans la marge du bas : *V. Lefebre del. et sculp.* PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT, ET PINXIT. *J. Van Campen Formis Venetijs.*

Larg. 0m 243, haut. 0m 269.

Ce tableau célèbre se trouve dans la salle de l'anti-collége, au palais ducal, à Venise. Il était du nombre de ceux qui furent envoyés à Paris avec les autres chefs-d'œuvre de l'Italie. Lefebre a changé le mouvement de la figure d'Europe qui, dans ce tableau, est vue presque de profil.

**50.** AUTRE ENLÈVEMENT D'EUROPE. Vers la droite de l'estampe, la fille d'Agénor est assise sur le taureau accroupi, pendant que deux femmes achèvent sa toilette : l'une d'elles pose une couronne d'or sur sa tête; une autre, agenouillée, tient une couronne de fleur et se retourne pour regarder Europe à qui un Amour présente aussi une fleur. Sur un arbre, à gauche, l'aigle de Jupiter; dans le fond, Europe au milieu des flots.

Dans la marge du bas : *V. Lefebre del. et sculp.* PAVLVS CALIARY, VERONENSIS, INVENT, ET PINXIT. *J. Van Campen, Formis Venetijs.*

Larg. 0m 333, haut. 0m 411.

Les belles épreuves de cette estampe sont très rares.

## § III. ESTAMPES GRAVÉES D'APRÈS LES TABLEAUX DU TINTORET.

**51.** SACRIFICE D'ABRAHAM. L'ange retient le bras d'Abraham prêt à sacrifier son fils assis déjà sur le bûcher. Au dessus de la marge du bas,

à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Tintor : inu. et pinx.*

Larg. 0m 202, haut. 0m 140.

Plafond ovale renfermé dans un trait carré.

52. JONAS SORTANT DE LA BALEINE. On n'aperçoit que la gueule ouverte de la baleine qui occupe presque la moitié de l'estampe. Jonas, délivré, semble se prosterner devant le Père Éternel vu de profil et à mi-corps.

Au dessus de la marge du bas, à gauche : *V. Lefebre del. et sculp.* A droite : *J. Tintor , Inu. Pinx.*

Larg. 0m 298, haut. 0m 142.

Plafond ovale renfermé dans un trait carré.

53. J.-C. GUÉRISSANT LES MALADES. Au milieu de l'estampe, sous un portique soutenu par quatre colonnes, et divisé en plusieurs travées, J.-C. se penche vers des malades gisants par terre, et leur adresse ces paroles : *Prenez vos lits et levez-vous.* A gauche : un homme guéri emporte des couvertures.

Au dessous des deux colonnes du milieu et cachant une partie de l'architecture, on lit sur une large bandelette fendue en deux à chaque extrémité : JACOBVS ROBVSTI, DICTVS TINTORETTVS IN. ET PINX. Au dessous : *V. Lefebre del. et sculp. J. Van Campen. F. Venetijs.*

Larg. 0m 519, haut. 0m 308.

Nous possédons une épreuve avant l'inscription dans la bandelette. On remarque une tache blanche sur la première et sur la dernière solive du plafond, entre les deux colonnes du milieu. Une autre tache blanche se voit aussi près de la volute du chapiteau de la deuxième colonne à droite. Ces endroits, où l'eau-forte n'a pas mordu, ont été réparés dans la planche avec la lettre. Nous n'avons jamais vu que cette épreuve de cet état.

# THORWALDSEN

## LETTRE A M. CHARLES BLANC.

Paris, le 19 avril 1844.

Mon cher ami,

Vous me demandez ce que je pense de Thorwaldsen et vous voulez bien attacher quelque prix à l'expression de mon sentiment personnel.

Je vous adresse de grand cœur les notes que voici : Ce sont des souvenirs que j'ai mis par écrit dans l'ordre, ou plutôt dans le désordre où ils me sont venus. Publiez-les dans l'*Almanach du Mois,* si vous le jugez utile ; mais n'y mettez pas plus d'importance qu'il ne faut.

Vous savez que Thorwaldsen naquit en pleine mer, en 1779, entre Copenhague et Raisciavik, et qu'il était fils d'un ouvrier de la marine islandaise, pauvre sculpteur de figures grossières. Admis à recevoir une éducation gratuite à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, il remporta, en 1794, le grand prix qui lui donnait le droit d'aller à Rome aux frais de l'Etat. Sa biographie, du reste, est partout ; elle n'offre rien de bien saillant.

Thorwaldsen n'appartient pas à l'école du dernier siècle, à cette école qui, en Italie, avait commencé au cavalier Bernin, et qui, en France, remonte au Puget. Ce n'est pas l'homme de l'art mouvementé et hardi. Il est toujours calme, quelquefois jusqu'au sommeil ; il est toujours sévère, quelquefois jusqu'à la pesanteur.

Sa vie a été longue et son œuvre est immense. Il me serait difficile d'énumérer ses statues, ses groupes, ses bas-reliefs ; mais quelques uns me suffiront pour vous donner au moins une idée de son génie et du caractère qui le distingue de son illustre émule, Canova.

Un soir, j'étais alors bien jeune, et j'apprenais la sculpture avec amour,

je me trouvais à Rome, dans l'atelier de Canova; le grand artiste avait cessé de travailler; il parlait de son art. Un dernier rayon de soleil éclairait encore les corniches les plus élevées; un peu au-dessous, dans une chaude demi-teinte, on voyait le groupe des Trois-Grâces, et, à quelque distance, d'autres figures mythologiques de nymphes, de déesses ou de courtisanes lascives, à peine vêtues.

Je contemplais ces figures, que la lumière abandonnait peu à peu, et qui, bientôt, se trouvèrent noyées dans le crépuscule. Il y eut un moment où je crus les voir s'agiter comme des apparitions fantastiques : il me semblait que ces poétiques figures, prenant du doigt leurs draperies légères allaient se détacher de leur piédestal et se mêler dans une danse aérienne. Alors tout ce qu'il y avait de séduisant dans ces formes voluptueuses parlait à mon imagination; la sculpture m'apparaissait comme la pure expression des beautés exquises, comme l'art de diviniser la forme, en la faisant adorer. Jamais je n'avais senti une attraction plus forte vers le sensualisme antique; j'étais enchanté, fasciné par la grâce de ces divinités de marbre, auxquelles j'allais consacrer mon admiration et mon ciseau.

Mais quand je fus sortis de cet atelier, et que je m'en revins par les rues tranquilles de Rome, quand j'eus respiré l'air du soir, et que ma tête se fut un peu calmée, il se fit en moi une réaction puissante; l'austère souvenir du Poussin, de ce génie français qui avait erré parmi ces ruines, me commandait un retour sur moi-même; je fus bientôt en proie à un autre genre d'exaltation; je sentais mon âme s'élever dans les régions de la pensée, je me rappelais les préceptes de Platon; et les statues que je rencontrais çà et là sur ma route et qui forment, pour ainsi dire, un autre peuple dans Rome, redoublaient en moi la vénération des héros, et me révélaient toute la grandeur de la sculpture, destinée à perpétuer les mâles vertus, les nobles dévouements, et à faire vivre les traits de l'homme de génie quatre mille ans après qu'il n'est plus. Je dis faire *vivre*, car je rêvais, dans mon enthousiasme, d'animer le marbre et le bronze, je voulais poursuivre le mouvement et la vie; ma plus grande ambition d'artiste était de faire disparaître ces mots : *la froide sculpture.*

Vous comprenez déjà, mon ami, pourquoi mes sympathies ne vont pas précisément du côté de Thorwaldsen, artiste prudent, compassé et d'une sagesse inaltérable; mais je n'en suis que plus à mon aise pour vanter ses qualités éminentes.

Les Grecs regardaient l'immobilité comme devant caractériser les symboles de leur croyance; de là cette tendance vers une apparente froideur si opposée aux idées de mouvement et de vie qui ont prévalu chez les peuples de l'Occident.

Thorwaldsen étant un classique pur, était extrêmement réservé, calme, et ne se permettait le mouvement que dans une très petite mesure. Il subordonnait le geste à l'harmonie des lignes, et leur agencement le préoccupait beaucoup plus que l'expression elle-même ; aussi cette disposition le rendait propre surtout à traiter le bas-relief, et, en effet, l'on peut dire que Thorwaldsen a excellé dans cet art si difficile, qui, depuis Phidias, a fait le désespoir de tant de sculpteurs.

Vous connaissez les figures du *Jour* et de la *Nuit* qui décorent une des frises du palais Quirinal, à Rome, et qui ont été reproduites par la gravure. Celle du *Jour* me semble un peu triviale, mais j'aime et j'admire beaucoup celle de la *Nuit*, portant des enfants endormis dans ses bras, et le front ceint des pavots symboliques dont se compose sa triste couronne. C'est un heureux mélange de puissance et de grâce. La plénitude des formes n'empêche pas qu'elles n'aient de l'élégance et une sorte de légèreté majestueuse. Les draperies abondantes sont soulevées et comme soutenues par le vent; les lignes sont heureusement balancées et le grand vide qui se trouve entre les ailes et les pieds de la déesse, est parfaitement rempli par la figure mélancolique du hibou, aux ailes étendues.

On trouve des ouvrages de Thorwaldsen dans toutes les grandes villes de l'Europe, particulièrement à Munich, à Stuttgard, à Mayence, à Varsovie ; il y a de ses statues à Rome, il y en a quelques unes à Naples ; la plus grande partie est maintenant à Copenhague, sa patrie.

Je vous dirai un mot de sa statue de Schiller, qui est sur une place publique à Stuttgard. Cette statue, de douze à quinze pieds de haut, s'élève sur un piédestal de granit où est dessinée une simple palme. Le poète est représenté debout, couvert d'un ample manteau rejeté sur l'épaule, tenant d'une main sa draperie, de l'autre son manuscrit ; ses yeux sont attachés à la terre.

Schiller était mélancolique sans doute, mais il était fier ; il fut le poète de la liberté. Si je ne me trompe, c'étaient les cieux que devait regarder le front de Schiller. Thorwaldsen a toujours été l'artiste des puissants de ce monde ; il n'eût pas osé donner à sa statue une allure plus généreuse ; c'était bien assez pour les souverains d'Allemagne que l'image d'un tel poète s'élevât au milieu d'une de ces places que l'adulation a si long-temps réservées aux rois.

Je ne vous parle pas du *Tombeau de Pie VII* que je n'ai point vu. On vante la beauté de la tête du pontife.

La statue équestre de l'électeur de Bavière, Maximilien I[er], qui se voit sur une des places de Munich, est un des plus remarquables ouvrages de Thorwaldsen, c'est celui où il s'est montré, je crois, le plus hardi, bien

que le cheval soit conçu dans le sentiment des anciens, c'est-à-dire sévèrement, sans cet attirail de harnais, de houppes, de glands et de détails de toute espèce qui sont indignes de l'austérité et de la grandeur de notre art.

Il est inutile de vous dire que la question du costume n'a guère occupé Thorwaldsen. Il pensait que l'artiste doit s'emparer de l'homme, qui est l'œuvre de la nature, et négliger le costume, qui est l'œuvre d'une civilisation imparfaite, changeante et souvent ridicule. C'est ainsi que, sur le *Tombeau du prince Eugène*, il a représenté son héros nu, tenant son épée sur son cœur. Il est entouré de trophées et de figures allégoriques parmi lesquels on distingue la *Mort* éteignant un flambeau, et, en regard, l'*Immortalité* montrant une couronne.

Ne croyez pourtant pas, mon ami, que j'entende bannir absolument le costume ! il est clair que des personnages qui ne se sont pas élevés jusqu'au sublime, ne méritent pas l'honneur d'être idéalisés comme des dieux ; qu'ils portent donc le costume de leur époque ajusté avec une certaine grandeur, et dissimulé dans ce qu'il peut avoir d'ingrat : mais si le sculpteur est en présence d'une de ces grandes figures qui n'apparaissent que de loin en loin, de Napoléon, par exemple, nul doute qu'il pourra s'élever juqu'à l'apothéose, et alors dépouillant son héros de ce qui le rattache plus particulièrement à telle époque ou à telle nation, la statuaire le représentera non plus comme français, mais comme homme. Elle en fera la plus haute expression de l'humanité.

Une belle et noble draperie jetée sur les épaules d'un grand homme plaira dans tous les siècles, tandis que les gestes de convention sociale et les vêtements d'actualité ne pourront plaire qu'aux esprits étroits. L'histoire des modes peut être bonne à conserver, mais ce n'est vraiment pas la peine de l'écrire en marbre ou de la couler en bronze, surtout quand le personnage peut être dégagé de son costume par une fiction sublime.

En ce sens, et pour ce qui est des hommes de génie, Thorwaldsen avait parfaitement raison de repousser le costume moderne ; ne croyez-vous pas du reste que l'on pourrait concilier les deux systèmes, en rappelant le costume de l'époque dans les bas-reliefs du piédestal ? Celui qui écrit la vie d'un homme célèbre, relègue dans les notes de l'ouvrage les circonstances de sa vie intime. Ainsi ferait le sculpteur. Les bas-reliefs sont aux pieds de la statue comme les notes aux pieds du livre.

Le nom de Thorwaldsen amène naturellement celui de Canova, son contemporain, auquel on l'a si souvent comparé. Bien que je me défie des comparaisons, s'il fallait me prononcer entre ces deux artistes, je n'hésiterais pas dans ma préférence pour Canova. Celui-ci a évidemment plus d'idéal, plus de *composition*, dans le sens élevé du mot. Thorwaldsen,

ce me semble, a manqué d'inspiration et d'élan : son œuvre produit rarement l'émotion, et ce n'est qu'après une longue étude qu'on y découvre des beautés éminentes.

J'ai vu Thorwaldsen à Rome ; sa tête scandinave paraissait plus singulière encore au milieu de tous ces visages italiens : il avait le masque large, osseux, les pommettes saillantes, les yeux petits et d'un bleu dur ; de longs cheveux blancs accompagnaient cette physionomie massive, où la puissance remplaçait la délicatesse, et dont le sourire honnête annonçait un homme bon et ferme. — Canova, au contraire, était une nature sensible et fine, dont tous les pores étaient ouverts à l'impression ; sa sculpture est plus coquette sans doute, mais elle est aussi plus séduisante, plus finie, plus suave. Son exécution est supérieure à celle de Thorwaldsen qui, en général, a de la dureté.

La statue de Byron ne mérite pas la réputation qu'on lui fit dans le temps. L'expression qui eût été si facilement idéale, n'a pas toute la poésie qu'on voudrait. — Et cependant, lorsque Byron dut poser pour Thorwaldsen, il parut tout à coup dans son atelier, sans l'avoir prévenu. Il s'était drapé dans son manteau et avait pris un air héroïque de nature à frapper l'artiste et à lui laisser une impression profonde.

Une seule fois, peut-être, Thorwaldsen s'est permis la fantaisie, c'est quand il a modelé la statue équestre de *Poniatowski*, statue qui devait surmonter une fontaine à Varsovie. Le cheval est représenté reculant effrayé devant les eaux de la fontaine qui sont prises là pour les flots de l'Elster, tandis que Poniatowski, voulant mourir, enfonce l'éperon dans les flancs du cheval.

Cette fantaisie, qui touche à la grandeur, est une exception chez Torwaldsen, car, en général, il y a chez lui peu d'invention ; mais, en revanche, il y a beaucoup de métier, en ce sens que Torwaldsen avait acquis une science d'arrangement qui le servait toujours à propos et l'empêchait de jamais tomber dans des fautes considérables. Malheureusement, je le dis avec franchise, il laisse voir trop de choses apprises par cœur, et, à propos de cette combinaison des lignes dont je vous parlais plus haut, je ne puis m'empêcher de remarquer que le besoin de compensation qui l'occupait sans cesse et que je retrouve dans tous ses ouvrages, l'a conduit un peu trop loin. Il faut sacrifier, sans doute, à l'équilibre de la composition, et pour me servir d'une expression vulgaire que vous me pardonnerez, il faut savoir *boucher les trous*, mais il importe aussi de ne pas glacer son audace, de ne pas refroidir son œuvre à force de pondération.

Vous comprenez, mon ami, pourquoi Thorwaldsen a dû exceller dans l'art du bas-relief, dans cet art éminemment classique, où la sagesse et la

convention tiennent tant de place. Élevé dans la vénération des Grecs, Thorwaldsen ne s'est pas écarté des principes devinés par le génie de Phidias. Il se fût bien gardé de multiplier les plans et de tomber, comme tant d'autres, dans ces imitations de tableaux qui semblent percer les murailles et rompre toute la gravité des lignes générales de l'édifice. Il y a une fort belle figure de vieille femme dans son bas-relief de l'*Hiver* et d'admirables morceaux dans celui de *Némésis*, où je ne trouve à blâmer que le style un peu mesquin des chevaux. Quant à la frise où Thorwaldsen a représenté le *triomphe d'Alexandre*, elle est regardée comme un chef-d'œuvre.

Thorwaldsen a modelé sur le mur, ou taillé dans le marbre, des figures tranquilles aux contours irréprochables et remplies de convenances. Dans le *triomphe d'Alexandre*, les figures sont belles et fières, mais elles ne se meuvent point, ou si vous aimez mieux, elles ne sauraient se mouvoir. Imaginez-vous des héros qu'une autre espèce de daguéréotype auraient fixés sur les murailles du monument, et qui demeureraient à jamais immobiles, dans l'état même où la pensée de l'artiste les aurait saisis. — Je conviens, du reste, que ce calme étrusque a bien aussi sa solennité et sa grandeur.

Mais, dans les frises du Parthénon, je sens vivre les cavaliers athéniens ; je comprends à leur souplesse qu'ils devront se mouvoir et je les vois, pour ainsi dire, s'avancer et continuer leur marche, de sorte que mon imagination me les représente encore dans leurs mouvements futurs, après que mon œil les a embrassés dans leur allure présente.

Voilà l'expression bien franche de mon opinion sur le grand sculpteur qui vient de mourir. N'y voyez d'autre mérite que celui d'une parfaite sincérité.

J'ai lu, mon ami, avec plaisir et avec orgueil, le récit des pompeuses funérailles qui ont été faites à notre illustre associé de l'Institut. Jamais, je crois, depuis Périclès, de pareils honneurs n'avaient été rendus à un artiste. Aussi, je vous le répète, j'ai senti revivre en mon âme la noble idée que j'avais toujours conçue de l'art statuaire, et je me réjouis d'apprendre qu'il s'est relevé à ce point dans l'esprit des hommes, que des rois et des princes ont suivi jusqu'au bout le convoi du fils d'un ouvrier islandais.

DAVID (D'ANGERS),
*Membre de l'Institut.*

# VENTES PUBLIQUES.

---

## Angleterre.

En Angleterre les ventes publiques d'objets d'art et d'antiquité ne commencent guère qu'en avril, et se prolongent quelquefois jusqu'à la fin de juillet. Cette année elles ont été importantes et nombreuses, et la vente des célèbres collections numismatiques de M. Thomas, esq., n'ont été terminées que le 15 août 1844. Nous passerons en revue les plus interressantes :

La première qui se présente par ordre de date, c'est la vente d'une collection d'estampes choisies, *d'un eminent collector*, qui a eu lieu le 11 mars 1844 ; la plupart des estampes étaient des productions modernes. Nous donnerons quelques uns des prix les plus élevés.

ROBERT STRANGE. — Charles I<sup>er</sup> en pied et en manteau royal, d'après Van Dyck, épreuve avant la lettre. . . . . . . . 682 fr.

JOSEPH LONGHI. — Le mariage de la Vierge, d'après Raphaël, épreuve avant toute lettre. . . . . . . . . . . . 899

PAUL TOSCHI. — *Lo spasimo di Sicilia*, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1,025

M. DESNOYERS. — *La belle jardinière*, épreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 630

LE MÊME. — La Vierge au linge, d'après Raphaël, épreuve avant toute lettre. . . . . . . . . . . . . . . . 473

Une opération qui nous intéresse spécialement, c'est la vente de dessins d'un amateur français, M. *Rossi*, qui a eu lieu à Londres, le 25 avril dernier. Il y avait long-temps que nous l'avions prévu. Cette petite expédition avait été préparée avec le plus grand secret, rien n'en avait transpiré ici, et l'on comptait si bien sur les enchères anglaises, que l'on n'avait pas fait l'honneur de démander aux amateurs parisiens s'ils n'auraient pas quelques modestes commissions à donner. M. Rossi, qui espérait sans doute se faire absoudre par le succès et les poches pleines de *banquenotes*, narguer les reproches de ses amis, a été cruellement puni de son peu de confiance dans le goût et la générosité de ses concitoyens. On a vu peu d'exemples d'une pareille déconvenue, et l'on ne peut bien s'en faire une

idée qu'en comparant, comme nous allons le faire pièce par pièce, ce que ces dessins avaient coûté dans les ventes françaises et ce qu'ils ont été vendus à Londres.

Le non succès d'une pareille opération nous est bien indifférent, cependant nous sommes loin d'être fâchés du résultat. Si ces sortes de spéculations avaient pu présenter des chances de réussite, par le *patriotisme* qui court, les conséquences en eussent été désastreuses pour nous. On a voulu attribuer les mauvais résultats de cette vente à la fête de la reine d'Angleterre, qui était célébrée précisément le jour où elle devait avoir lieu. Il n'en est rien : si une grande partie de ces dessins n'ont pas été convenablement vendus, c'est qu'on ne les connaissait pas. Ceux de Claude ont été poussés à 500, 800, et jusqu'à 1,300 fr. ; ce qui témoigne suffisamment des bonnes dispositions de l'assistance.

Il n'en est pas d'un dessin comme d'une estampe, dont il est assez facile d'apprécier la beauté, et dont l'originalité ne saurait être douteuse ; la connaissance en est fort difficile. D'ordinaire c'est de confiance que la plupart des amateurs les achètent, et ils perdent à sortir du cercle où ils sont connus. Il en serait de même d'une collection de troisième ordre qui viendrait d'Angleterre pour être vendue à Paris : quel amateur voudrait leur accorder une entière confiance ? Cela est si vrai, que M. Mayor, un habile marchand anglais qui, lui, achète en Angleterre pour revendre en France, a recueilli la plus grande partie de ces dessins, et avec plus d'à-propos que leur propriétaire, est venu immédiatement les mettre à notre disposition.

Ces dessins n'étaient pas connus en Angleterre, rien de plus naturel qu'ils ne s'y soient pas vendus avantageusement.

Disons deux mots de la suite d'études et de dessins de Claude Lorrain, que l'on vient si sottement d'éparpiller chez nos voisins. Ces dessins étaient au nombre de quarante-huit : cinq avaient été achetés, il y a deux ans, à la vente du baron Roger, et trente-huit venaient d'un recueil découvert, il y a quelques années, dans une vente de livres faite à la salle Silvestre. Ils venaient d'une bibliothèque fort considérable, du midi de la France, d'Avignon, je crois, qui fut vendue en plusieurs parties. A l'une des vacations, M. Defer acheta pour 90 fr. un cahier contenant cent croquis de la main de Claude, études de maisons, d'arbres, de ruines, rien de très important ; mais néanmoins cette trouvaille éveilla l'attention, et à l'une des parties suivantes, un recueil de trente-huit études et dessins attira l'attention des amateurs ; il fut adjugé pour 1,750 fr. à M. Guichardot, qui le revendit, quelque temps après, 2,500 fr. à M. Rossi. C'est cette collection qui vient d'être vendue en détail à Londres. Tout fait présumer que ces deux recueils venaient de la Bibliothèque de Saint-Louis des Français, à Rome, et avaient

été rapportés en France pendant les guerres de la révolution. Passons maintenant à la liste des dessins vendus, que nous donnerons dans son entier.

| Numéros du catal. | | Prix d'adjud. |
|---|---|---|
| 47. | L. Backhuysen. Flotte à la voile; dessin lavé au bistre. — *Coll. Revil*, vendu 251 fr., adjugé à Londres pour . . . . | 15 fr. |
| 48. | P. Guerchin. Profile de jeune homme; à la plume. . . . | 17 |
| 49. | Le même. Paysages avec voyageurs; à la plume. — *Coll. Esdaile* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| 50. | N. Berghem. Le passage du gué; dessin à l'encre de Chine très terminé. — 690 fr. *coll. Revil* . . . . . . . . . . | 18 |
| 51. | Perino del Vague. La résurrection du Lazare; dessin à la plume et au bistre. — *Coll. Randon de Boisset*, vendu 1,351 fr. *coll. Roger*, 281 fr. . . . . . . . . . . . | 33 |
| 52. | L. Bramer. Vue d'un port; dessin à la plume et au bistre. — *Coll. Revil*, 71 fr. . . . . . . . . . . . . . . . | 50 |
| 53. | J. Both. Paysage; dessin à la plume et à l'encre de Chine. | 24 |
| 54. | P. Brill. Paysage à la plume et au bistre. — *Coll. Revil*, 12 fr. 50 c. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 6 |
| 55. | C. Cigoli. Henri IV signant un traité devant Marie de Médicis. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 44 |
| 56 | A. Cuyp. Vue d'une rivière; dessin au crayon noir et à l'encre de Chine. — *Coll. Revil*, 185 fr. . . . . . . . . . . | 46 |
| 57. | J. Van der Does. Magnifique paysage, avec ruines, troupeaux et figures; à la plume et au bistre; signé et daté 1670. — *Coll. Revil*, 277 fr. . . . . . . . . . . . . . . | 19 |
| 58. | Doomer. Paysage à la plume et au bistre. — *Coll. Revil*, 20 fr. | 12 |
| 59. | Eekout. Paysage colorié. — *Coll. Revil*, 60 fr. . . . . | 20 |

## CLAUDE LORRAIN.

### SUITE DE 48 ÉTUDES ET DESSINS.

| | | |
|---|---|---|
| 60. | Deux études au crayon, paysage avec figures, etc. . . . | 46 |
| 61. | Deux études au crayon noir: la première représentant un bœuf; la seconde, deux, l'un debout et l'autre couché. . | 29 |
| 63. | Deux études de chèvre; à la plume. . . . . . . . . . | 52 |
| 64. | Grande étude à la plume: deux bœufs, dont l'un porte une clochette au cou. . . . . . . . . . . . . . . . . | 26 |
| 65. | Esquisse à la plume: bœufs et arbres. . . . . . . . | 26 |
| 66. | Deux études de figures; à la plume. . . . . . . . . . | 25 |
| 67. | Étude d'arbre sur une colline; à la plume et à l'encre de Chine. . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 25 |
| 68. | Paysage à la plume: Naïade penchée sur une urne. . . . | 29 |
| 69. | Deux études d'arbre; à la plume. . . . . . . . . . | 33 |
| 70. | Paysage non terminé; à la plume, lavé au bistre. . . . | 56 |
| 71. | Vue d'une partie du Colisée; au bistre. . . . . . . . | 26 |

72. Paysage montagneux; à la plume et au bistre. . . . . 10 f.
73. Marine : vaisseau en réparation; lavé au bistre. . . . . 50
74. Marine avec deux vaisseaux ; lavé au bistre. . . . . . . 56
75. Marine : plusieurs vaisseaux, l'un saluant; à la plume et au bistre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 66
76. Deux paysages non terminés; à la plume et au bistre. . . 225
77. Paysage avec une tour au fond ; à la plume et au bistre. . 115
78. Paysage montagneux, avec figure au pied d'un rocher ; lavé à l'encre de Chine. . . . . . . . . . . . . . 53
79. Une belle étude d'arbre; à la plume et au bistre. . . . 65
80. Paysage à la plume, avec bestiaux. . . . . . . . . 16
81. Marine avec vaisseaux ; à la plume, légèrement retouché au bistre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 79
82. Paysage avec arbres; à la plume et au bistre. . . . . 100
83. Première pensée d'un paysage gravé par Claude; à la plume et à l'encre de Chine. . . . . . . . . . . . . 222
84. Paysage orné de ruines, au fond la mer; à la plume et au bistre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 275
85. Paysage avec un pont, effet de soir; à la plume et à l'encre de Chine. . . . . . . . . . . . . . . . . 157
86. Danse villageoise; paysage à la plume et à l'encre de Chine d'une riche composition. . . . . . . . . . . . . 337
87. Port de mer orné de monuments, scène champêtre; à la plume et à l'encre de Chine. . . . . . . . . . . 430
88. Rencontre de Jacob avec Laban et ses filles, paysage à la plume et à l'encre de Chine. . . . . . . . . . . 787
89. Vue d'une partie du *Campo Vaccino;* au bistre. . . . . . 26
90. Paysage avec arbres et figures; à la plume et au bistre. . 249
91. Rencontre de Jacob et de Rachel; à la plume et au bistre. 262
92. Paysage avec bergers; à la plume et au bistre. . . . . 210
93. Marine : barques et matelots à droite des ruines; à la plume et au bistre. . . . . . . . . . . . . . . . . 131
94. Paysage avec un pont; à la plume et au bistre. *Vient de la coll. Mariette.* . . . . . . . . . . . . . . . . 506
95. Paysage avec chèvres et chevriers; à la plume. . . . . . 256
96. Paysage de forme ronde, figures écoutant un jeune homme jouant de la flûte; à la plume et au bistre rehaussé de blanc. — 100 fr. *coll. Royer.* . . . . . . . . . . . 525
97. Paysage de forme ronde, figures et troupeaux passant un gué; à la plume et au bistre. — 420 fr. *coll. Roger* . . . 406
98. Vue du Tibre; à la plume et au bistre. — 90 fr. *coll. Roger.* 52
99. Grand paysage : sur le devant, un troupeau de chèvres; à la plume et au bistre. — 605 fr. *coll. Roger.* . . . . . . 1312

100. Paysage : au fond, un temple de forme ronde ; à gauche, Daphnis changé en laurier ; lavé au bistre. — 495 fr. *coll. Roger* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 470 f.

101. Lantara. Deux paysages : cascade et intérieur de forêt ; au crayon noir. — 47 fr. *coll. Roger*. . . . . . . . . . .

102. Isaac Moucheron. Un intérieur de forêt, personnages couchés à terre ; à la plume. — 46 fr. *coll. Roger*. . . . . .

103. Adrien Van Ostade. Intérieur d'une chambre hollandaise ; à la plume et à l'encre de Chine. — 134 fr. *coll. Revil*. . . 50

104. Le même. La même composition, dessin colorié très terminé. — 865 fr. *coll. Revil* . . . . . . . . . . . . 459

105. Palmitri. Deux paysages dans la manière du Claude ; à la plume. — 14 fr. 50 c. *coll. Roger*. . . . . . . . . . 75

106. Panini. Ruines et figures, dessin colorié. . . . . . . } 100
107. Le même. Le pendant, également colorié. . . . . . . }

108. P. Potter. Étude de deux vues ; à la plume et à l'encre de Chine. — 80 fr. *coll. Roger*. . . . . . . . . . . . 16

109. Le même. Autre étude de cheval ; au crayon noir. — 77 fr. *coll. Revil* . . . . . . . . . . . . . . . . . . 12

110. Rembrandt. Étude d'après nature d'une ancienne église ; à la plume et au bistre. — 101 fr. *coll. Revil*. . . . . . 36

111. Le même. Un paysage ; à la plume et au bistre. — 80 fr. 50 c. *coll. Revil*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 29

112. Le même. Vue d'Amsterdam prise de la porte de Harlem ; à la plume et au bistre. . . . . . . . . . . . . . . 52

113. Van Romyn. Paysage avec ruines et figures ; à l'encre de Chine. — 74 fr. *coll. Revil* . . . . . . . . . . . 20

114. H. Roos. Les Bohémiens ; à la plume et au bistre. — 131 fr. *coll. Revil* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 97

115. Raphael. La résurrection de Lazare ; à la plume et au bistre. — 291 fr. *coll. Revil*. . . . . . . . . . . . . 26

116. Van Uden. Étude d'arbres ; à la plume et coloriée. — 24 fr. 50 c. *coll. Roger*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 37

117. Fr. Vanni. La Vierge dans les nuages, saint François tenant l'enfant Jésus dans ses bras ; au crayon rouge rehaussé de blanc. — 21 fr. *coll. Roger* . . . . . . . . . . . 15

118. Titien. Belle étude d'arbres ; à la plume. . . . . . . 137

119. W. Van de Velde. Pêcheurs préparant leurs filets ; à la plume et à l'encre de Chine. — 129 fr. *coll. Revil* . . . . 27

120. Le même. Marine, avec barques ; à la plume et à l'encre de Chine. — 97 fr. *coll. Revil*. . . . . . . . . . . . . 105

121. C. Visscher. Portrait d'homme, au crayon noir, sur vélin. — 131 fr. *coll. Revil*. . . . . . . . . . . . . . . . 39

122. Tadeo Zuccaro. Jésus guérissant les malades ; à la plume et au bistre. — 20 fr. *coll. Revil* . . . . . . . . . . 15

Tous les dessins de cette vente ont produit 9,879 fr. Les trente-huit premières études de Claude, qui viennent probablement du recueil dont nous avons parlé, ont été vendues 3,000 fr.; nous avons vu qu'elles avaient été payées 2,500 fr. Les cinq derniers dessins de Claude, payés dans des ventes récentes 1,700 fr., ont été revendus 2,765 fr. Ce n'était pas vraiment la peine de se déranger.

La vente de la collection d'estampes de M. *William Seguier*, ancien conservateur de la *National Gallery*, a été, pour Londres, le pendant de la vente Debois, de Paris. Moins éclectique que cette dernière collection, beaucoup de noms et d'œuvres illustres manquaient au catalogue Seguier; mais en revanche, Rembrandt, Ostade, Van Dyck, Claude Lorrain, Durer, s'y trouvaient au grand complet. Les prix principaux que nous allons donner serviront, s'il est possible, de point de comparaison pour la faveur dont jouissent ces productions dans les deux pays, bien que cette tâche nous soit rendue difficile par le désordre et la négligence avec laquelle les catalogues anglais sont rédigés. Comme au bon temps de la vente Crozet, les Anglais catalogueraient presque par lots les dessins de Michel-Ange et de Raphaël. Point de détails, et surtout une grande horreur de la solitude, les plus belles pièces sont presque toujours accolées à cinq ou six productions secondaires; ce qui rend difficile l'évaluation de la pièce principale. Pour être plus court, nous ne citerons que les numéros des estampes décrites par A. Bartsch.

## ALBRECHT DURER.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. Adam et Ève | 225 f. | 61. St Jérôme en pénitence | 79 f. |
| 2. La nativité | 320 | 71. Ravissement d'Amymone | 100 |
| 3 à 18. La passion | 123 | 73. La jalousie | 26 |
| 23. Le crucifix et deux copies | 237 | 74. La melancolia | 32 |
| 28. L'enfant prodigue | 62 | 77. La grande fortune | 95 |
| 42. Vierge au Singe | 105 | 94. Le seigneur et la dame | 245 |
| 43. Sainte Famille, sur fer | 37 | 98. Le cavalier de la mort | 75 |
| 44. *Idem*, au papillon | 70 | 101. Les arm. à la tête de mort | 112 |
| 45. Vierge à la porte | 157 | 102. Albert de Mayence } | 87 |
| 57. Saint Hubert | 525 | 103. P. Melanchton } | |
| 59. Saint Jérôme, sur fer | 157 | 107. Erasmus | 100 |
| 60. *Idem*, dans sa cellule | 155 | | |

## ANT. VAN DYCK.

### ESTAMPES GRAVÉES A L'EAU-FORTE.

**Épreuves avant la lettre.**

| | | | |
|---|---|---|---|
| Tête de VAN DYCK, avant le piédestal | 200 f. | J. BREUGHEL | 87 f. |
| | | P. BREUGHEL | 79 |

Snyders, la tête seule. . . . 162 f.
P. de Vos. . . . . . . . . . . 112
Vorsterman. . . . . . . . . . 112
W. de Vos. . . . . . . . . . 50
P. Stevens. . . . . . . . . . 130
Monpert. . . . . . . . . . . 73
Waverius (1). . . . . . . . . 370
P. Pontius, épreuve avec la planche plus grande. . . . 158 f.
Le Roy, la tête seule. . . . . 162
Érasme. . . . . . . . . . . 65
Suttermans. . . . . . . . . . 115
Snellinx. . . . . . . . . . . 62
J. de Wael. . . . . . . . . . 127
Cornelissen. . . . . . . . . . 157
Van Noort. . . . . . . . . . 75

PLANCHES TERMINÉES PAR DIVERS GRAVEURS.

**Premières épreuves.**

Frockas, la planche plus grande, seule épreuve connue. . 381 f.
Franck. / Gwartius } . . . . . . . . . . 59
Inigo Jones. . . . . . . . . . 90
Peiresc. / Snyders } . . . . . . . . . . 79
Van Balen. / Halmalius. / Mytens. } . . . . . . . . . 94 f.
Cornelissen. / Scaglia. } . . . . . . . . 75
Brauwer. / Van Opstal. } . . . . . . . . 110

## REMBRANDT.

**Portraits de Rembrandt.**

3 (nos du catal. de Bartsch). 20 f.
4 / 6 } . . . . . . . . . . . . 26
8, 1er état. . . . . . . . . . 131
20, 1er état. . . . . . . . . . 162 f.
— 2e état. . . . . . . . . . 65
22, 1er état. . . . . . . . . 525
— 2e état. . . . . . . . . . 26

**Ancien Testament.**

28. . . . . . . . . . . . . . 32 f.
29 / 30 } . . . . . . . . . . . . 79
33. . . . . . . . . . . . . . 120 f.
36, avant la planche coupée. 137
37, 1er état. . . . . . . . . 79

**Nouveau Testament.**

44, très belle épreuve. . . . 630 f.
46, 1er état. . . . . . . . . . 103
49, 1er état. . . . . . . . . . 380
50, sur papier indien. . . . 391
56, 1er état, sur papier indien. 1627
60. . . . . . . . . . . . . . 85 f.
67, 1er état. . . . . . . . . . 137
69, 1er état. . . . . . . . . . 31
70, 2e état, sur papier indien. 137
73. . . . . . . . . . . . . . 20

(1) Voici deux portraits gravés à l'eau-forte par Ant. Van Dyck, P. *Stevens et Waverius*, entièrement inédits jusqu'à ce jour, et un autre plus loin, *Cornelissen*, qui n'avait été cité jusqu'à présent que dans le catalogue Alibert. Ces estampes nouvelles confirment pleinement notre opinion, qu'un certain nombre des portraits gravés d'après Van Dyck par ses contemporains ont été préparés à l'eau-forte par lui: plusieurs en portent des traces évidentes. Nul doute que là encore quelques découvertes nouvelles ne viennent tôt ou tard multiplier les jouissances des amateurs.

Deux de ces rares estampes *Stevens et Cornelissen* sont maintenant dans les cartons d'un amateur de Paris, qui ne regrette nullement de les avoir rachetées près du double de leur prix d'adjudication. Ceci soit dit en passant pour confirmer ce que nous avons dit plus haut sur l'estime et le prix que l'on attache en France aux choses d'art.

74, *les cent florins* . . . . . . 630 f.
75. . . . . . . . . . . . . . 157
76, 1er état. . . . . . . . . . 275
— 2e état. . . . . . . . . . 81
77. . . . . . . . . . . . . . 150
78, 1er état. . . . . . . . . . 262
— 2e état. . . . . . . . . . 45
79, 1er état. . . . . . . . . . 79
81. . . . . . . . . . . . . . 388 f.
86, 1er et 2e états. . . . . . 79
— 3e et 4e états. . . . . . 26
87, 1er et 2e états. . . . . . 65
90, 1er état. . . . . . . . . . 590
— 3e état. . . . . . . . . . 40
94, 1er état. . . . . . . . . . 45
98. . . . . . . . . . . . . . 22

**Sujets pieux.**

103, 1er et 2e états, pap. ind. 420 f.
104. . . . . . . . . . . . . 100
105, 1er et 2e états. . . . . . 95 f.
107, très belle épreuve. . . . 315

110. . . . . . . . . . . . . . 212 f.
112, 1er état, sur papier indien. 162
120. . . . . . . . . . . . . . 75
121. . . . . . . . . . . . . . 57
126. . . . . . . . . . . . . . 125
127. . . . . . . . . . . . . . 20 f.
134. . . . . . . . . . . . . . 105
137. . . . . . . . . . . . . . 87
153. . . . . . . . . . . . . . 81
156. . . . . . . . . . . . . . 70

**Gueux, etc.**

166. . . . . . . . . . . . . . 35 f.
176. . . . . . . . . . . . . . 252
186. . . . . . . . . . . . . . 350
188, deux états. . . . . . . 120
189. . . . . . . . . . . . . . 29
197, avec le bonnet. . . . . . 105
197 avant le bonnet. . . . . 38 f.
198. . . . . . . . . . . . . . 26
199, 1er état, sur papier indien. 155
200 }
201 } . . . . . . . . . . . . . 52
203. . . . . . . . . . . . . . 26

**Paysages.**

208. . . . . . . . . . . . . . 131 f.
209, très belle épreuve. . . . 170
210, très belle épreuve. . . . 232
211. . . . . . . . . . . . . . 56
212. . . . . . . . . . . . . . 590
213, 1er état. . . . . . . . . 162
— 2e état. . . . . . . . . . 131
217. . . . . . . . . . . . . . 170
218, très belle épreuve. . . . 79
221. . . . . . . . . . . . . . 600
222. . . . . . . . . . . . . . 341
223, 2e état. . . . . . . . . . 188
275, 3e état. . . . . . . . . . 79 f.
224. . . . . . . . . . . . . . 112
225. . . . . . . . . . . . . . 262
228. . . . . . . . . . . . . . 44
232, 1er état. . . . . . . . . . 525
— 2e état. . . . . . . . . . 170
233, très brillant. . . . . . . 287
234. . . . . . . . . . . . . . 145
235 }
236 } . . . . . . . . . . . . . 735
237. . . . . . . . . . . . . . 112
242. . . . . . . . . . . . . . 26

**Portraits et têtes diverses.**

259, sur papier indien. . . . 75 f.
260, 1er et 2e états. . . . . . 31
261. . . . . . . . . . . . . . 46
262. . . . . . . . . . . . . . 50
263, 1er et 2e états. . . . . . 130
270. . . . . . . . . . . . . . 80
271. . . . . . . . . . . . . . 95
272, 1er état. . . . . . . . . . 38 f.
— 2e état. . . . . . . . . . 131
— 3e état. . . . . . . . . . 105
— 4e état. . . . . . . . . . 131
273, 2e état. . . . . . . . . . 125
274. . . . . . . . . . . . . . 120
275, 2e état. . . . . . . . . . 250

| | | | |
|---|---|---|---|
| 275. 3e état. | 37 f. | 282 4e état. | 262 f. |
| 276, 1er état. | 105 | 283. | 420 |
| — 2e état, sur vélin | 262 | 285, sur papier indien. | 1629 |
| — 3e état, sur pap. indien | 230 | 288. | 262 |
| 277, 1er état. | 525 | 289, 1er état, non décrit. | 388 |
| — 2e et 3e états. | 120 | 302, 1er et 2e états. | 26 |
| 278. | 100 | 317. | 26 |
| 279. | 131 | 321, 1er et 2e états. | 70 |
| 280. | 185 | 342. | 75 |
| 281, 1er état. | 510 | 360. | 40 |
| 282, 2e état. | 137 | | |

ADRIEN OSTADE. — L'œuvre d'Adrien Ostade, renfermant les épreuves les plus rares et les principales différences, 148 pièces, 7,745 fr.

Cette suite, fort belle, est la plus complète connue; elle faisait autrefois partie de la collection de M. Esdaile. Elle avait été augmentée depuis.

PAUL POTTER. — Le vacher (nº 14 du catal. de Bartsch), rare épreuve avant que la planche n'ait été rognée. . . . . . 590

*Le même.* — Le berger (nº 15 du catal. de Bartsch), épreuve avant l'adresse. . . . . . . . . . . . . . . . . 265

La vente des tableaux de M. *Harmans* avait attiré un grand concours d'illustrations de tous genres. Dès le matin, le duc de Cleveland, sir Robert Peel, les lords Grosvenor, Hawarden, Radstock et Normanton, la duchesse de Sutherland et un grand nombre d'autres personnages distingués, étaient venus visiter l'exposition. La vente a duré deux jours, et la collection, qui se composait de 115 tableaux, a produit près de 700,000 fr. Le prix de quelques unes de ces peintures a dépassé toute les prévisions. Quelques tableaux italiens se sont vendus des prix élevés, qu'ils n'auraient certainement pas atteints en France. Trois noms surtout ont été distingués, REYNOLDS, HOBBEMA, CLAUDE LORRAIN. — Le premier a été acheté 38,000 fr. par M. Vernon, qui possède la collection la plus riche en productions de l'école anglaise. — L'Hobbema a été payé 46,250 fr. par le baron de Rothschild. — Nous ignorons le nom de l'acquéreur du Claude qui s'est vendu 42,500 fr. — N'oublions pas un petit Ad. Ostade, d'un pied carré, qui a été payé 33,000 fr. Nous allons, du reste, donner la plupart des prix désignant les tableaux autant que nous le permet le catalogue, qui ne nous donne pas même leurs dimensions.

CORRÉGE (attribué au). — Un *Ecce homo*. . . . . . . 2,050 fr.

RONDANI. — Portrait d'homme vêtu de blanc. . . . . 6,250

Ce peintre, peu connu, est de ceux dont les ouvrages sont le plus communément attribués au Corrége.

GARAFALO. — La Vierge et l'enfant Jésus entourés d'anges, saint François et saint Dominique à genoux ; ville et port couverts de rochers. . . . . . . . . . . . . . . . . 6,000 fr.

GIORGIONE. — Gonsalve de Cordoue à cheval, couvert d'une riche armure. . . . . . . . . . . . . . . . . . 6,250

TITIEN. — Enfant caressant un pigeon. . . . . . . . . 3,750

SÉBASTIEN DEL PIOMBO. — Portrait d'une noble vénitienne tenant une plume à la main. . . . . . . . . . . . 10,750

LOUIS CARRACHE. — La Vierge assise, tenant un livre, avec l'enfant Jésus sur ses genoux, devant lequel est agenouillé saint François ; au fond saint Ambroise, saint Pierre, saint Jean et un ange. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2,200

(Ce tableau vient des galeries *W. Hamilton*, de coll. *Greville.*)

AN. CARRACHE. — La Samaritaine : les disciples de Jésus paraissent au fond. . . . . . . . . . . . . . . . 3,125

(Ce tableau, de 2 pieds 4 pouces de hauteur, sur 2 pieds de largeur, vient de la galerie d'Orléans ; il avait appartenu à M. de Seignelais.)

*Le même.* — Le martyre de saint Étienne sous les murs de Jérusalem. Le saint est étendu à terre ; trois bourreaux, que saint Paul encourage, lui jettent des pierres. Dans le lointain des soldats, en haut une gloire.
Sur cuivre. Haut. 1 pied 8 pouces ; larg. 1 pied 4 pouces . . 4,500

(Ce tableau, qui vient aussi de la galerie d'Orléans, avait appartenu au cardinal Mazarin.)

GUIDO RENI. — L'enfant Jésus dormant ; étude très terminée. 3,825

*Le même.* — Tête de l'enfant Jésus embrassant saint Jean. . 9,750

LE GUERCHIN. — Sainte Pétronille. . . . . . . . . . 2,625

CARLO DOLCI. — La Madeleine contemplant la croix qu'elle tient entre ses mains ; elle est enveloppée d'une draperie rouge et bleue. . . . . . . . . . . . . . . . . . 17,250

SCHIDONE. — *La Vierge au biscotin :* la Vierge, tenant l'enfant, trempe un gâteau dans un vase rempli de vin. . . . 1,300

SALVATOR ROSA. — Vue dans les Apennins : personnages conversant au milieu d'un site alpestre. . . . . . . . 14,250

*Le même.* — Vue de Calabre : trois personnages causant au bord de la mer, deux autres dans une barque cherchent à gagner la terre. . . . . . . . . . . . . . . . . 3,050

GASPARD POUSSIN. — Paysage classique : personnages surpris par l'orage. . . . . . . . . . . . . . . . . . 5,225

P.-P. RUBENS. — L'élévation en croix, esquisse originale du tableau du maître-autel de l'église de Saint-Valbruge, à Anvers. 18,750 fr.

*Le même.* — La Vierge et l'enfant sur un trône, groupe de saints en bas du piédestal; esquisse originale du tableau du maître-autel de l'église des Augustins d'Anvers . . . . . 1,250

*Le même.* — Ascension de la Vierge, dessin au crayon du maître-autel de la cathédrale d'Anvers. . . . . . . . . . 5,500

*Le même.* — Paysage agreste et solitaire : sur le devant, à gauche, deux femmes et trois vaches ; l'une des femmes puise de l'eau dans un ruisseau. Gravé par Bolswert. . . . . . 12,750

ANT. VAN DYCK. — Portrait dit du duc d'Hamilton : vêtu d'une veste de satin blanc, une large fraise de dentelle descend sur ses épaules, son épée est supportée par un riche beaudrier brodé en or. Gravé par Heath. . . . . . . . . . . . 6,000

*Le même.* — Portrait de Charles I^er^. . . . . . . . . 3,775

*Le même.* — Portrait d'Anne Carr, comtesse de Bedfort. . 1,875

*Le même.* — Portrait d'homme vêtu de noir. . . . . . . 1,575

*Le même.* — Portrait d'Ant. Van Dyck. . . . . . . . 2,500

SNYDERS. — Fruits et gibier. . . . . . . . . . . . 2,625

DAVID TÉNIERS. — Le bonnet vert, intérieur d'estaminet : trois paysans sont assis autour d'un tonneau qui leur sert de table ; celui de droite, qui allume sa pipe, a un bonnet vert sur le dos de sa chaise. . . . . . . . . . . . . . . 16,500

(Ce tableau, qui vient de la collection Vander Lys, est gravé dans la galerie Tresham.)

*Le même.* — Groupe de bohémiens assemblés dans une caverne. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3,275

*Le même.* — Village flamand : sur le devant trois joueurs de boule. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3,000

REMBRANDT. — Portrait d'un rabin juif : il est assis enveloppé d'un manteau, sa tête est couverte d'une toque de velours noir. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10,250

(Ce tableau, qui avait appartenu au duc d'Argyle, a été acheté pour la *National'Gallery*.)

*Le même.* — Le grand-prêtre dans le saint des saints, debout devant une table ; il tient un livre à la main. . . . . . . 3,750

ADRIEN VAN OSTADE. — *Le ménage hollandais :* tableau gravé sous ce nom, par Le Bas, parmi ceux de la galerie du duc de Praslin, dont il faisait partie. . . . . . . . . . 33,000

GABRIEL METZU. — *Le chat angora :* une jeune femme net-

toie des poissons sur une table, un chat angora se glisse vers un plat contenant trois *églefins*. . . . . . . . . . . . 6,500 fr.

GÉRARD DOW. — Portrait du peintre : il est assis tenant une pipe à la main gauche, sa tête est couverte d'un riche bonnet de velours . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3,125

(Ce tableau, qui a fait partie de la collection Morel de Vindé, a été acheté pour la *National Gallery*.)

WOUWERMANS. — Paysans déchargeant un chariot dont ils portent les marchandises dans une barque; un enfant, qui est dans l'eau, agace un chien. . . . . . . . . . . . . 6,250

KAREL DUJARDIN. — Une bergère file, assise, en gardant un cheval blanc, une vache et trois moutons qui paissent auprès d'elle. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 9,000

PAUL POTTER. — Vue de Harlem : un carrosse, suivi d'un page, se dirige vers une maison qu'ombragent des arbres magnifiques, et sous lesquels se reposent deux vaches et quelques moutons. — Haut. 18 p., larg. 15 p. . . . . . . . . . 20,000

(Ce tableau a fait partie des collections Poulain et Randon de Boisset, où il s'est vendu successivement, 2,400 fr. en 1777 et 3,200 fr. en 1780.)

ALBERT CUYP. — Groupe de quatre vaches, deux debout et deux couchées. . . . . . . . . . . . . . . . . 10,000

*Le même.* — Vue de Dort prise du bord de la rivière; au milieu une haute tour est éclairée par le soleil couchant, un bateau descend le courant, d'autres sont arrêtés devant le quai. 25,050

JEAN et ANDRÉ BOTH. — Bergers et troupeaux à l'abreuvoir. 4,050

VAN DER NEER. — Vue du Guelderland : groupe de vaches sur un terrain en pente, au fond un village; effet de jour. . 8,125

*Le même.* — Clair de lune : deux hommes dans un bateau, d'autres personnages parlent auprès d'arbres abattus; un village et une église dans le fond. . . . . . . . . . . . . . . 5,250

N. BERGHEM. — Halte de cavalier devant la boutique d'un maréchal-ferrant. . . . . . . . . . . . . . . . . 5,500

JACOB RUYSDAEL.— *Les petits canards :* dans une mare, au milieu d'un bois, barbotent deux canards et quatre petits. . . 9,000

(Ce tableau a fait partie des collections Lempereur, Gros, Godefroy et Mme Beaudeville.)

W. VAN DE VELD. — *Le coup de canon :* un petit navire, dont on aperçoit l'arrière, vire de bord, une forte brise agite la mer couverte de navires au fond. — Haut. 20 p., larg. 21 p. . 34,500

(Ce tableau vient de la collection du comte de Merle.)

*Le même.* — La tempête : la mer furieuse menace de briser contre des rochers, à droite, un bâtiment poussé par la tempête, au fond un autre vaisseau lutte contre les flots. . . . . 11,750 fr.

*Le même.* — Effet du matin, mer calme couverte de vaisseaux. 4,950

LUDOLPH BACKHUYSEN. — Mer agitée : deux bateaux pêcheurs luttent contre l'orage, des spectateurs les regardent du rivage. 12,875

(Ce tableau, qui a fait partie des collections Choiseul, Lambert et Lebrun, est gravé sous le n° 28 dans la première.)

JEAN STEEN. — Paysans à la guinguette ; composition couverte de figures peintes dans le style de Téniers. . . . 15,000

HOBBEMA. — Paysans traversant un gué : au milieu, au fond, des maisons cachées dans les arbres, d'un côté de magnifiques groupes d'ormes et de bouleaux, de l'autre un homme et une femme traversant un gué ; signé et daté 1662. . . . . 46,250

Vendu 10,000 fr. à la vente de G. Young Bart, 18,600 fr. à celle de John Dent, esq.

CLAUDE LORRAIN. — Énée visitant, à Délos, Hélénus, fils de Priam. Le sujet du tableau est pris dans ce vers de Virgile :

Ecce tibi Ausoniæ tellus : hanc adripe velis.

que le devin adresse au vieil Anchise. Haut. 37 pouces, larg. 50 pouces . . . . . . . . . . . . . . . . . 42,500

Ce tableau célèbre porte le n° 179 dans le *Liber veritatis ;* il a fait partie des collections de la comtesse de Verrue, du vicomte de Fonspertuis, de Blondel, de Gagny et de Henry Hope. A la vente Angran de Fonspertuis, en 1758, il avait été adjugé pour 9,900 fr.

JOSHUAC REYNOLDS. — L'âge d'innocence. . . . . . 38,000

Nous remarquerons, relativement aux nombreux portraits de Van Dyck que l'on rencontre si souvent dans les ventes anglaises, que les tableaux douteux ou les copies de ce maître atteignent souvent des prix très élevés, bien que l'illusion ne soit guère possible, puisqu'il en existe des duplicata fort nombreux dans les diverses collections.

NEMO.

*(La suite au prochain numéro.)*

# INSTRUCTIONS

## DU COMITÉ HISTORIQUE

### DES ARTS ET MONUMENTS.

# ARCHITECTURE MILITAIRE

AU

# MOYEN-AGE [1].

L'architecture militaire du moyen-âge a des caractères beaucoup moins précis que l'architecture religieuse ou civile, et l'on en conçoit facilement la raison. D'abord les constructions défensives ne comportent que peu d'ornementation, et l'on a vu que c'est surtout par l'étude des détails ornés que l'on parvient à déterminer l'âge d'un édifice. En second lieu, avant l'invention de la poudre, ou, pour mieux dire, avant le perfectionnement de l'artillerie, les moyens de défense ne se sont modifiés que d'une manière assez peu sensible. Enfin, les changements qu'ils ont éprouvés n'ont eu lieu que graduellement, et à mesure que l'art de la guerre faisait des progrès; dans le plus grand nombre de cas, ils n'ont altéré les dispositions primitives que par des additions qui, se soudant, pour ainsi dire, aux constructions anciennes, en ont rendu l'appréciation plus difficile.

Pour connaître l'époque à laquelle a été construit un monu-

(1) Les Instructions sur l'architecture militaire ont été rédigées par MM. Mérimée et A. Lenoir, membres du Comité historique des arts et monuments.

ment militaire, il faut donc, avant tout, distinguer ce qui est primitif de ce qui aurait été ajouté ou modifié; puis, rechercher avec soin, dans les détails de la construction qui s'appliquent à tous les genres d'architecture, ceux que l'on peut regarder comme caractéristiques. Ils ont été indiqués dans les Instructions précédentes, auxquelles nous renvoyons nos correspondants. Quelque simple que soit l'architecture d'un château ou d'une tour, il est rare qu'on n'y puisse découvrir des traces d'ornementation. A défaut de semblables indices, la forme des arcs, des voûtes, des fenêtres, enfin l'appareil même des murailles, fourniront des renseignements qu'il importe d'étudier avant de passer à l'examen des dispositions purement militaires. En s'en référant aux Instructions précédentes, on se bornera à faire observer que l'architecture militaire, ayant eu pour objet principal la solidité et la durée, est restée toujours plus sévère et plus massive que l'architecture religieuse ou civile.

## DISPOSITIONS GÉNÉRALES.

Le problème dont les ingénieurs du moyen âge se sont proposé la solution semble avoir été celui-ci :

Construire des ouvrages qui puissent se protéger les uns les autres, et cependant susceptibles d'être isolés, en sorte que la prise de l'un n'entraîne pas celle des ouvrages voisins.

De ce principe découle ce corollaire : que les ouvrages intérieurs doivent commander les ouvrages extérieurs.

Aussi, toute place fortifiée se composait :

1° D'un fossé continu,

2° D'une enceinte continue,

3° D'un réduit où la garnison trouvait un refuge après la prise de l'enceinte.

Dans les villes, ce réduit était une citadelle, dans les châteaux un donjon, c'est-à-dire une tour plus forte que les autres, indépendante par sa situation et par sa construction.

Les premières enceintes fortifiées du moyen âge, surtout celles des châteaux, ne furent formées que d'un parapet en terre, bordé par un fossé et couronné de palissades, de troncs d'arbres, de

fagots d'épines, ou quelquefois même de fortes haies vives (1). Au centre s'élevait une tour en maçonnerie, solidement bâtie et entourée d'un fossé, comme l'enceinte extérieure.

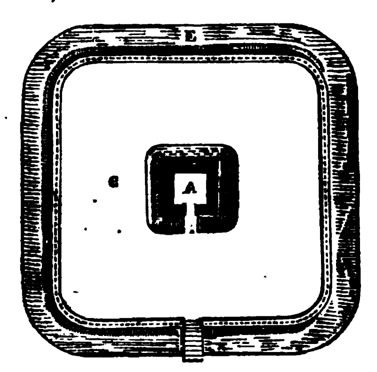



Fig. I. A Tour ou donjon.
B Fossé du donjon.
C Enceinte défendue par un parapet ou des palissades.
E Fossé extérieur.

Aux parapets en terre on substitua, dans la suite, des murs de pierre flanqués de tours plus ou moins espacées; on multiplia le nombre des enceintes, et l'on augmenta la force des donjons. Vers la fin du XII<sup></sup>e siècle, les ingénieurs recherchaient avec curiosité les ouvrages anciens sur l'art de la guerre, et l'on a lieu de croire qu'à cette époque on remit en pratique les principaux préceptes consignés dans les écrivains militaires latins ou grecs, préceptes qui d'ailleurs paraissent n'avoir jamais été complètement oubliés en France.

SITUATION.

Avant d'étudier en détail toutes les parties qui composent un ouvrage fortifié, on doit dire quelques mots des emplacements qu'on regardait au moyen âge comme les plus favorables à la défense.

(1) La plupart des villes ayant eu de bonne heure, soit des enceintes romaines, soit des remparts construits sous l'influence des arts de Rome, ne s'entourèrent pas de ces fortifications barbares, qui furent principalement à l'usage des seigneurs ou chefs militaires vivant à la campagne.

En pays de montagnes, on recherchait de préférence une espèce de cap ou de plateau étroit, s'avançant au dessus d'une vallée, surtout si des escarpements naturels le rendaient inaccessible de presque tous les côtés.

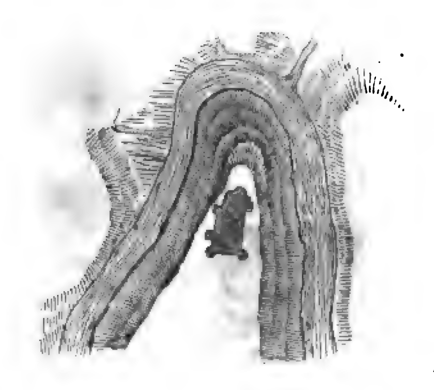


Fig. II.

Rarement on bâtissait les châteaux sur des cimes élevées ; on préférait les construire à mi-côte, soit pour la facilité des approvisionnements, soit pour ne pas se priver des moyens d'avoir de l'eau commodément. On bâtissait même des forteresses dans les vallées, mais c'était, en général, quand elles offraient de ces passages naturels dont la possession assure de grands avantages pour préparer ou pour repousser une invasion. D'ailleurs on était assez indifférent sur le voisinage des hauteurs qui dominaient les enceintes fortifiées, pourvu qu'elles fussent hors de la portée, assez faible, des machines en usage alors, pour lancer des traits.

En plaine, on choisissait les bords des rivières, surtout les îles et les presqu'îles qu'on pouvait facilement isoler, et qui commandaient la navigation.

Faute de rivière, on recherchait le voisinage d'un ruisseau qui remplît les fossés d'eau, ou bien d'une boue profonde, obstacle tout aussi efficace que l'eau ; enfin, une butte isolée, élevée de quelques mètres, était considérée comme une bonne position, que

l'on s'efforçait d'améliorer encore en augmentant artificiellement la raideur des pentes. D'ordinaire même on élevait une *motte*,

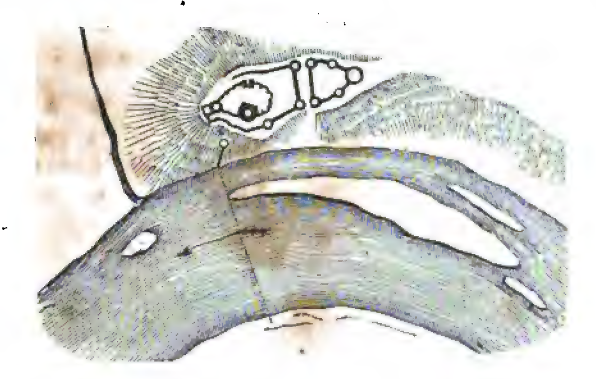


Fig. III. Plan du Château-Gaillard (XIIe siècle).

ou butte factice, pour y placer le donjon ou la principale tour d'un château.



Fig. IV. Tour de Montlhéry.

Quelques unes de ces mottes paraissent avoir été des tumulus antiques. Il faut bien se garder de généraliser ce fait, mais on

ne doit pas négliger de le signaler à l'attention des correspondants.

Avant de terminer cet article, nous rappellerons qu'en étudiant la situation d'une forteresse, il est nécessaire de tenir compte des motifs particuliers et des intérêts politiques qui, à une époque donnée, ont pu faire choisir tel ou tel emplacement. A cet effet, il importe de bien connaître les anciennes limites qui séparaient les états des différents princes indépendants, et même les limites des possessions de leurs feudataires.

## DIVISIONS PRINCIPALES.

Les parties principales et caractéristiques d'une forteresse au moyen âge, à commencer l'examen par l'extérieur, peuvent être rangées dans les divisions suivantes :

1. Fossé.
2. Ponts.
3. Barrières ou retranchements extérieurs.
4. Portes.
5. Tours.
6. Couronnement, créneaux, plates-formes, etc.
7. Courtines.
8. Fenêtres, meurtrières.
9. Cours intérieures.
10. Donjon.
11. Souterrains.

## 1. FOSSÉS.

Les plus anciens fossés étaient creusés dans la terre et dépourvus de revêtement, du moins du côté de la campagne, car, du côté de la place, les murs, s'élevant verticalement ou en talus fort

roide, formaient un des bords du fossé. L'inclinaison des bords opposés était celle qu'exigeait la nature des terres excavées.

Dans les châteaux plus modernes, la contrescarpe, ou le bord extérieur du fossé, est revêtue de maçonnerie. Quelquefois c'est un mur vertical, plus souvent un talus. Il est fait mention de talus en terre à parois verticales, mais alors probablement les terres étaient retenues par des madriers, et il est présumable que ce n'était qu'une disposition temporaire adoptée au moment d'un siége.

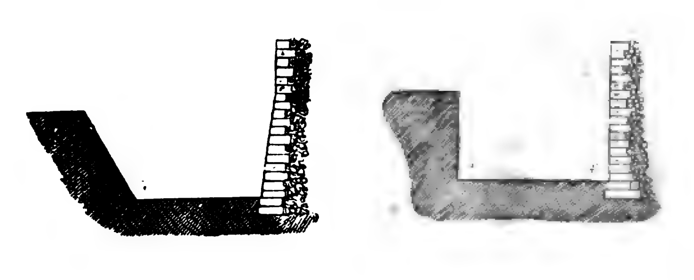


Fig. V. Fig. VI.

Au reste, les fossés à parois verticales ou à fond de cuve étaient considérés comme les obstacles les plus difficiles à surmonter, mais les exemples en sont fort rares.

Il est aujourd'hui à peu près impossible de juger des dimensions originelles d'un fossé creusé dans la terre et sans revêtement, tel qu'on en rencontre communément autour des anciennes places de guerre. Les éboulements et le manque de soin ont presque toujours beaucoup diminué sa profondeur primitive. Cependant l'examen attentif de son état actuel et le relèvement exact de son talus peuvent conduire à des conjectures très vraisemblables sur son état ancien.

Autant que la chose était possible, les fossés étaient remplis d'eau, ou du moins susceptibles d'être inondés au besoin. Quelquefois l'eau baignait le pied des remparts, d'autres fois elle

remplissait seulement *la cunette*, c'est-à-dire un canal pratiqué au milieu du fossé, entre deux berges qui restaient à sec.

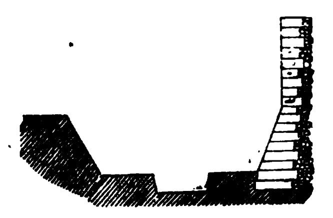


Fig. VII.

Lorsque les fossés étaient dans une telle situation qu'ils ne pussent jamais être inondés, les difficultés naturelles du terrain rendaient presque toujours cette précaution inutile, et d'ailleurs on y suppléait, soit par une profondeur plus grande, soit par l'emploi de chausse-trapes,

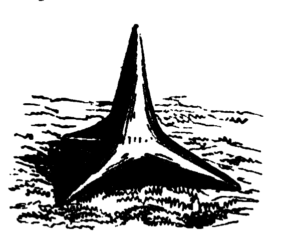


Fig. VIII. Chausse-trape ; Musée de l'artillerie.

de pieux aiguisés, etc., cachés sous les herbes qui tapissaient le fond du fossé.

Outre l'eau destinée à remplir la cunette du fossé, et qu'on prenait, comme il semble, assez peu de soin de renouveler, ce fossé recevait encore les égouts du château. Les ouvertures des canaux qui y portaient les immondices étaient soigneusement munies de grilles et de hérissons.

L'absence de fossé est rare, même dans les châteaux situés sur des hauteurs où des escarpements abruptes paraissent rendre cet obstacle tout-à-fait superflu. Presque toujours, à moins que les remparts ne s'élevassent au bord même d'un précipice, s'il restait un peu de terrain uni entre les escarpements et l'enceinte,

on regardait comme indispensable de creuser un fossé. En effet, la destination de ce genre de défense était principalement d'empêcher l'assaillant de conduire au pied du mur ses machines de siége. Aussi la première opération de celui-ci était de combler le fossé et de niveler le terrain jusqu'au bas du rempart.

## 2. PONTS.

Un pont porté sur des piles, ou, plus rarement, une espèce de môle traversant le fossé, donnait accès dans la place. Quelquefois, en excavant le fossé, on ménageait une langue de terre, qui servait de passage; mais, d'ordinaire, on préférait un pont léger, facile à enlever au besoin, qui offrait l'avantage de rétrécir le passage, et même, en cas de siége,, de l'intercepter tout-à-fait.

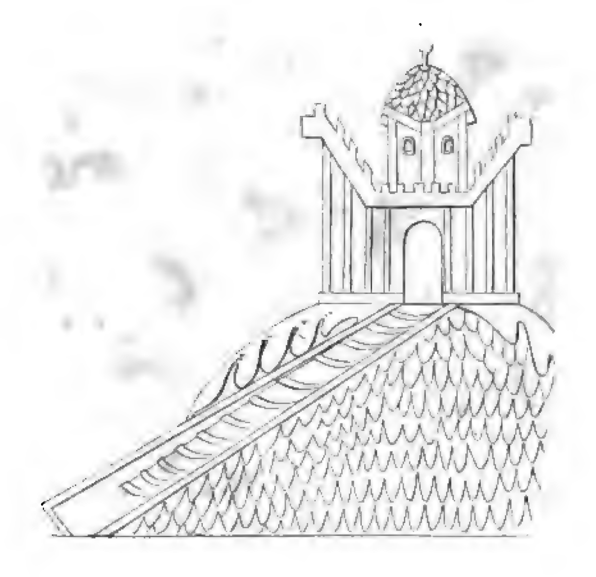


Fig. IX. Tapisserie de la reine Mathilde (XIe siècle).

Dans les monuments figurés, dans la tapisserie de la reine Mathilde, par exemple, on voit des ponts semblables qui ne sem-

blent composés que d'une seule planche. On observera que l'extrémité qui aboutit à l'enceinte fortifiée est plus élevée que l'autre. Le but de cette disposition s'explique suffisamment. On doit remarquer encore des espèces de marches destinées à assurer le pas des chevaux.

Bientôt on imagina de construire des ponts dont le tablier se composait de deux pièces : l'une immobile, l'autre pouvant se relever au besoin, et, de la sorte, fermer le passage. Cette invention, qu'on nomma pont-levis, se perfectionna rapidement. La partie



Fig. X. Porte Saint-Jean à Provins, vue de l'extérieur.

mobile du tablier fut manœuvrée par un système de contrepoids, en sorte qu'un effort même assez faible suffit pour la lever ou l'abaisser.

Il est presque impossible aujourd'hui de retrouver d'anciens pont-levis. On reconnaît qu'ils ont existé à de longues ouvertures percées dans les murs, au dessus de la porte, et dans lesquelles se mouvaient sur un axe les flèches, c'est-à-dire les poutres formant le levier auquel le tablier mobile était suspendu.



Fig. XI. Porte Saint-Jean à Provins, vue de l'intérieur.

Si le pont-levis était très léger, comme ceux qui étaient destinés à donner passage à des hommes à pied seulement, les poutres

étaient remplacées par une armature en fer moins compliquée et d'une manœuvre plus facile. Les figures ci-après dispensent de toute description.



Fig. XII. Tour de Cesson, près de Saint-Brieuc ; état actuel.



Fig. XIII. Tour de Cesson, porte restaurée.

Lorsqu'au lieu d'un fossé il s'agissait de traverser quelque obstacle plus considérable, tel qu'un large ravin, ou bien une rivière, un pont solide en pierre était substitué aux ponts de charpente réservés aux fossés d'une largeur médiocre. Alors, par des dispositions particulières, on s'étudiait à rendre le passage dangereux et difficile pour l'ennemi. Presque toujours on élevait fortement le milieu du pont, et l'on y plaçait une tour, sous laquelle il fallait passer. D'autres tours défendaient les extrémités du pont;

le tablier était très étroit, et souvent interrompu par des ponts-levis en avant et en arrière des tours (1).



Fig. XIV. Pont Lamentano, près de Rome.



Fig. XV. Pont de Cahors. Fig. XVI. Pont près d'Aigues-Mortes.

(1) Ces ponts chargés de tours étaient souvent construits pour favoriser le prélèvement d'un péage. Dans ce cas, ils peuvent se rencontrer fort éloignés de toute autre fortification. Quelques châteaux situés sur le bord d'une rivière levaient un impôt sur la navigation au moyen d'un barrage ou estacade qui ne



Fig. XVII. Pont de Sutri.

Dans quelques provinces, on voit le tablier des ponts affecter en plan la forme d'un Z (1), et l'on pensait sans doute que cette disposition devait rendre plus difficile une surprise, telle qu'en auraient pu tenter des hommes à cheval se lançant au galop pour forcer le passage.

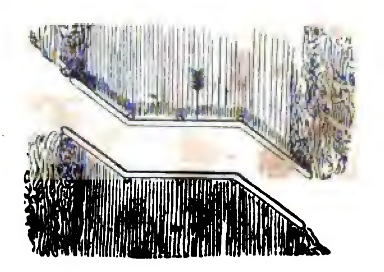


Fig. XVIII Pont sur le Tavigano, en Corse.

### 3. RETRANCHEMENTS EXTÉRIEURS, BARRIÈRES, BARBACANES, POTERNES, ETC.

Au delà du fossé, à la tête de tous les ponts, on élevait un ouvrage plus ou moins considérable, dont la destination était de protéger les reconnaissances et les sorties de la garnison. Quel-

laissait un passage qu'assez près des remparts pour que les bâteaux ne pussent se soustraire au paiement du droit fixé. Il y avait, par exemple, un barrage sur la Seine, auprès du Château-Gaillard.

(1) Il y en beaucoup d'exemples en Corse, du XV[e] et du XVI[e] siècle..

quelquefois il se composait d'une ou de plusieurs tours, ou même d'un petit château, auquel on donnait souvent le nom de bastille.

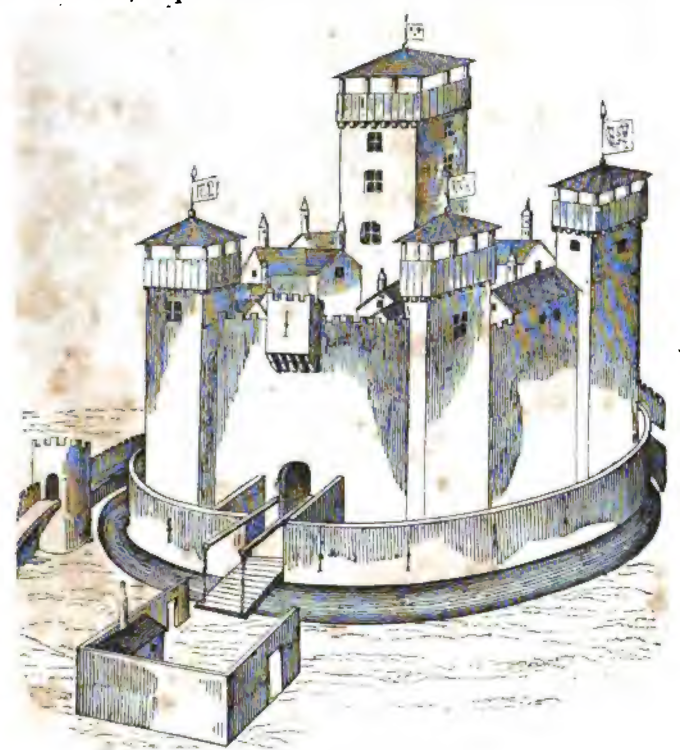


Fig. XVIII *bis*. Château de la Paleuze.
(Tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque royale).

Plus fréquemment, surtout dans les châteaux de moyenne grandeur, on se contentait de plusieurs enceintes de palissades. (Voir la figure LXVII.)

Les peintures, les tapisseries, les bas-reliefs, peuvent fournir d'utiles renseignements sur les ouvrages de cette espèce, encore assez imparfaitement connus. Autant qu'on en peut juger par les récits des historiens, on doit se représenter ces sortes de fortifications comme une suite de barrières les unes derrière les autres. C'était là que s'engageaient les premiers combats, et d'ordinaire l'assaillant commençait ses opérations par brûler ou détruire ces postes avancés. On leur a donné plusieurs noms, tels que ***barrières***,

*barbacane*, *poterne*, et il n'est pas facile de les distinguer. Il paraît cependant que le mot de poterne s'appliquait plus particulièrement à une espèce de porte dérobée donnant accès sur le fossé, et aux ouvrages qui la défendaient.

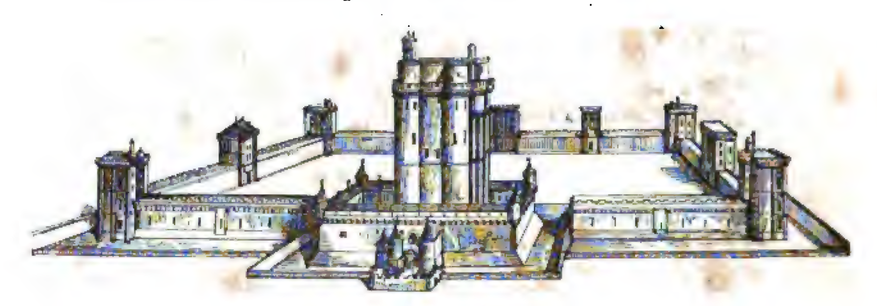


Fig. XIX. Château de Vincennes.

Une forteresse située sur une hauteur escarpée avait souvent une barbacane qui donnait sur la plaine, et se liait au corps de la place. C'était comme un long passage entre deux murs, quelquefois flanqués de tours, et se terminant par une sorte de fort détaché. On voit une disposition de cette espèce dans les fortifications de la cité de Carcassonne, du côté qui fait face à la ville moderne.

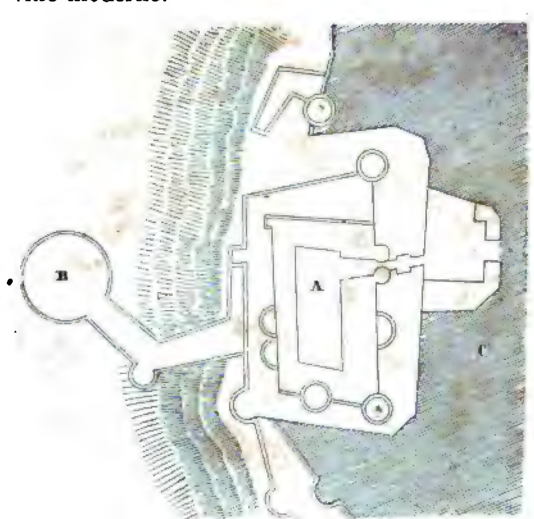



Fig XX. Barbacane de Carcassonne.— A Château. — B Tour de Barbacane. — C Ville.

4. PORTES.

Après avoir franchi le fossé on arrivait à la porte de l'enceinte principale. La même observation qui avait fait construire des ponts en zig-zag, avait fait reconnaître qu'il ne fallait point placer la porte dans l'axe du pont, mais à *gauche* de celui-ci. La porte s'ouvrait à gauche, parce qu'on obligeait ainsi l'assiégeant de présenter aux remparts son flanc droit, qui n'était point couvert par les grands boucliers nommés pavois, qu'on portait dans les siéges. Cette disposition, que nous avons remarquée déjà dans les fortifications des Romains, paraît leur avoir été empruntée, ainsi que beaucoup d'autres, par les ingénieurs du moyen-âge (1).

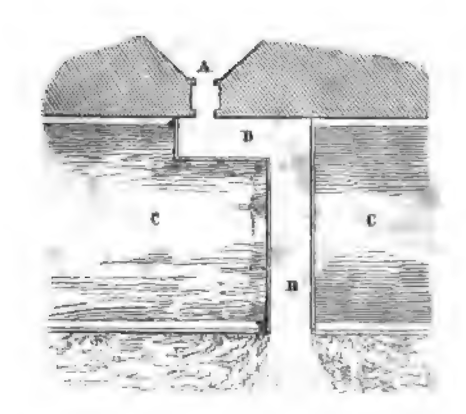



Fig XXI. A Porte.
B Pont.
C Fossé.

La porte d'un château est presque toujours placée dans un massif épais formé par deux tours que lie entre elles un corps de bâtiment plus ou moins considérable. Elle présente un passage, assez étroit, qu'on pouvait fermer à ses deux extrémités et quelquefois même au milieu. Ce passage traverse souvent une ou plu-

(1) Curandum maxime videtur....... uti portarum itinera non sint directa sed læva, namque tum dextrum latus accedentibus quod scuto non erit tectum, proximum erit muro. (Vitr. I, 5.)

sieurs petites cours comprises dans l'intérieur du massif dont on vient de parler.

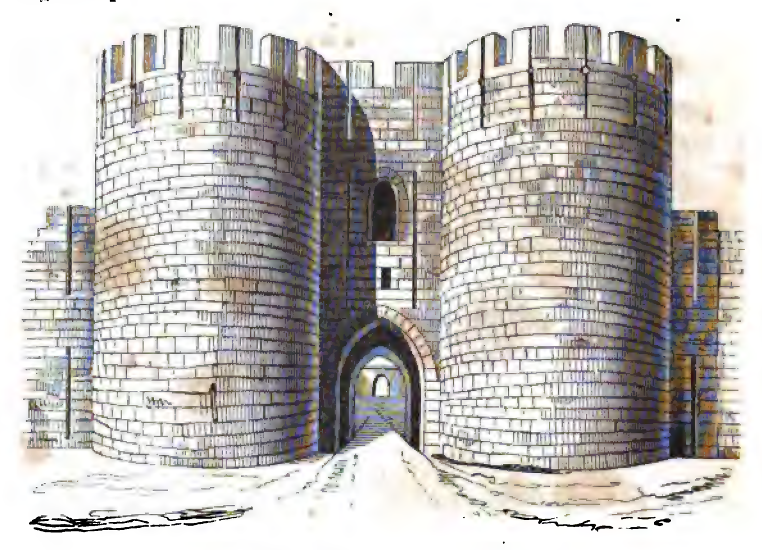


Fig. XXII. Porte d'Aigues-Mortes (XIVe siècle).

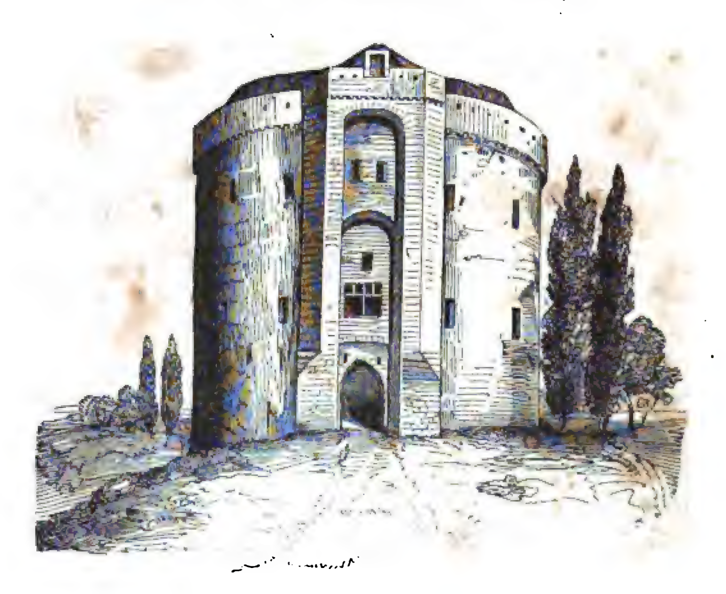


Fig. XXIII. Porte de Hal à Bruxelles.

Une disposition assez semblable à celle de la figure ci-dessous paraît avoir existé dans plusieurs châteaux, mais on ne pourrait, quant à présent, en citer un exemple bien conservé en France. Le dessin ci-joint représente une porte du XIVe siècle, existant encore aujourd'hui dans une ville d'Espagne.

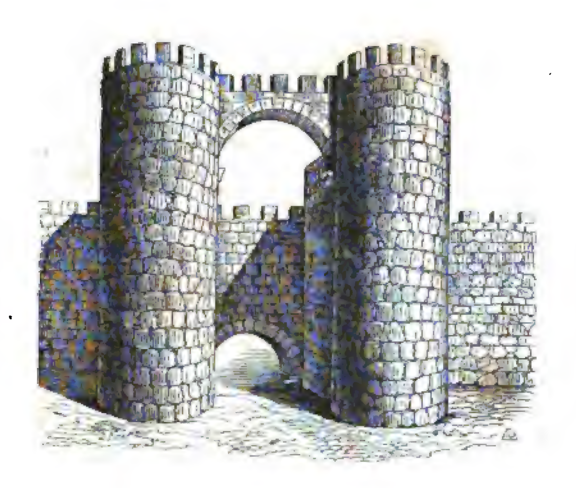


Fig. XXIV. Porte San-Vicente (Avila).

On voit que les deux tours entre lesquelles s'ouvre la porte se projettent en avant, laissant entre elles un passage assez étroit. Le pont sert, non seulement à établir une communication entre les deux tours, mais encore à recevoir des soldats qui, à l'abri de forts parapets, pouvaient contribuer, d'une manière très efficace, à la défense de la porte.

Presque tous les châteaux ont deux portes : l'une grande, l'autre petite, très rapprochées l'une de l'autre. La première servait pour les chars et les cavaliers, la petite pour les hommes à pied.



Fig. XXV. Portes du château de Loches.

Dans les maisons particulières on trouve aussi fréquemment ces deux portes. La maison de Jacques Cœur, à Bourges, et l'hôtel de Sens, à Paris, en offrent des exemples remarquables.

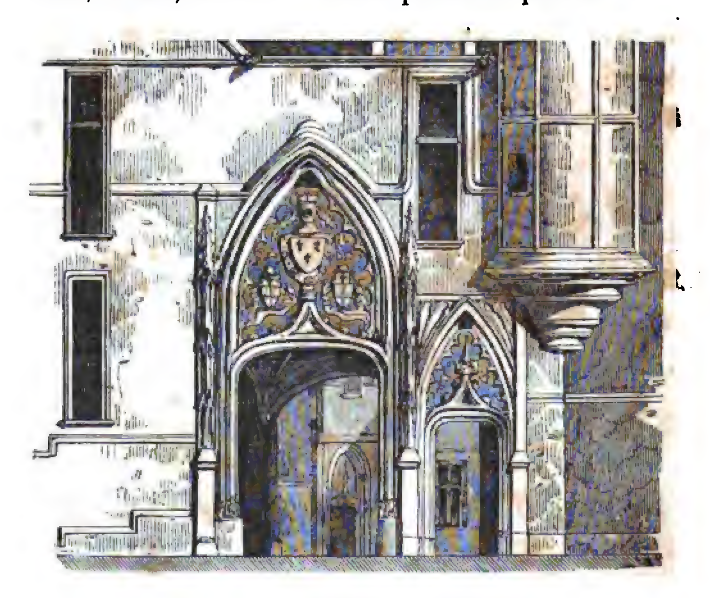


Fig. XXVI. Portes de l'hôtel de Sens, à Paris.

Le pont-levis, une fois relevé, faisait en quelque sorte l'office d'un large bouclier opposé à l'ennemi; mais à force de bras, ou bien avec des machines, celui-ci pouvait parvenir à l'abaisser ou bien à rompre les chaînes qui le tenaient suspendu. Il fallut donc lui opposer un autre obstacle. Ce fut la herse, espèce de lourde grille en fer, ou bien un système de pieux indépendants (1), glissant dans des rainures pratiquées aux parois des murailles du passage. On élevait la herse à l'aide d'une machine, et à l'approche du danger on la laissait tomber. Dès ce moment le passage était fermé, et il fallait briser la herse pour pénétrer plus avant, car il était impossible de la relever à l'extérieur.

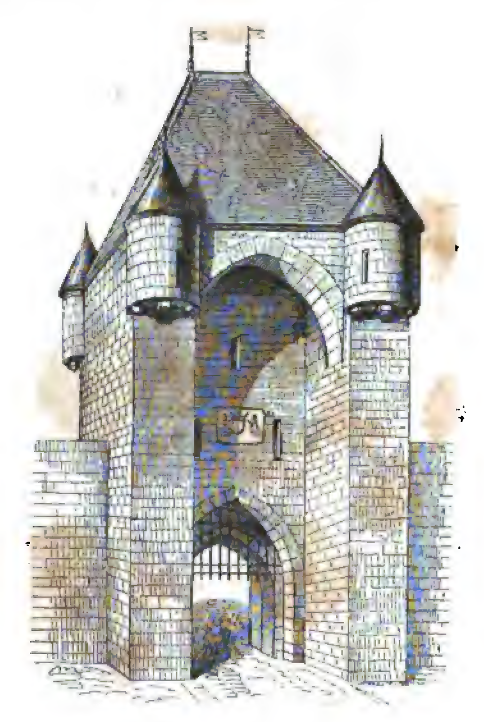


Fig. XXVII. Porte de Moret.

Les hommes qui manœuvraient la herse étaient placés dans une salle supérieure ou quelquefois à côté de la porte. Des ouvertures

(1) Cette seconde espèce de clôture se nommait une orgue ou une sarrazine.

étroites, percées dans la muraille, leur permettaient d'observer ceux qui se présentaient sur le pont-levis.

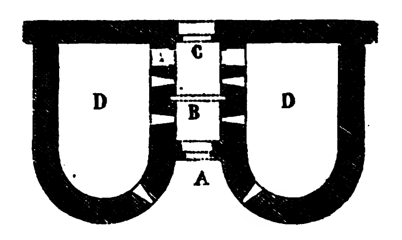



Fig. XXVIII A Porte.
B Herse.
C Porte.
D Corps-de-garde.

Outre la herse, pour défendre l'entrée d'une place, on employait encore des portes massives en bois, hérissées de clous, ou revêtues de lames de fer. Presque toujours il y avait deux portes, une à chaque extrémité du passage. On en voit un exemple au château de Saint-Sauveur-le-Vicomte, et nous donnons ici le plan, la coupe et l'élévation de son entrée principale.

Porte de Saint-Sauveur-le-Vicomte.

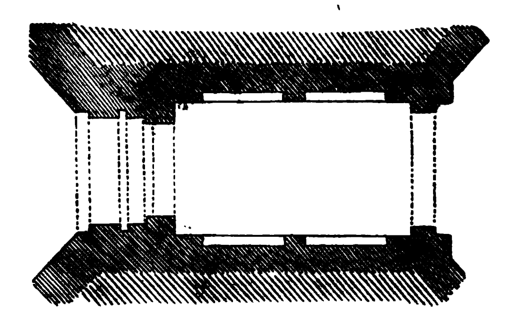


Fig. XXIX. Plan.

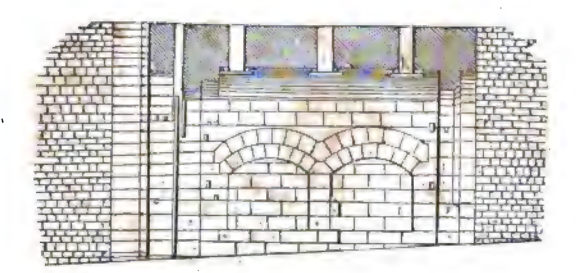


Fig. XXX. Coupe.

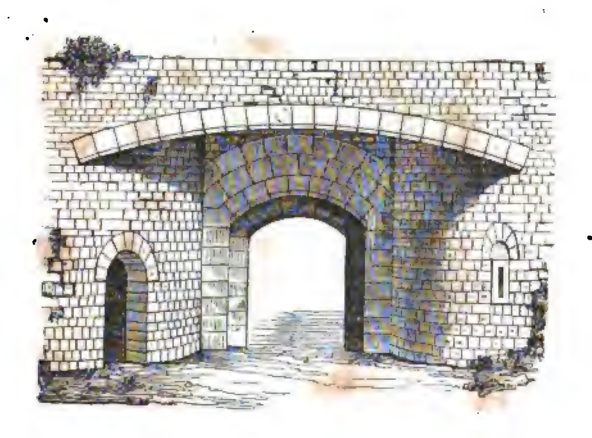


Fig. XXXI. Élévation.
N. B. La porte à droite de l'entrée est moderne.

Si quelque accident ou quelque ruse de l'ennemi venait à empêcher la manœuvre de la herse (1), on avait ménagé des moyens de défense dans l'intérieur même du passage. Des ouvertures dans les voûtes ou dans les plafonds permettaient aux défenseurs de la place de tirer à couvert sur l'assaillant. On voit aussi dans quel-

(1) On se servit souvent avec succès, dans les surprises, de charrettes qui, conduites sous le passage de la porte, empêchaient la herse de s'abaisser.

ques châteaux des balcons soutenus sur des consoles, pour recevoir au besoin des hommes d'armes qui combattaient avec avantage de cette position élevée.



Fig. XXXII. Porte de Cadillac.

Enfin, aussitôt que les armes à feu furent en usage, des meurtrières percées dans les murs latéraux, et même des embrasures pour des canons, complétèrent les moyens de défense, accumulés, comme on voit, à l'entrée des places fortes.

Une partie de ces dispositions se conserva pendant long-temps dans l'intérieur même des villes. On a déjà cité l'hôtel de Sens, qui marque en quelque sorte le passage de l'architecture militaire à l'architecture civile. On a pu remarquer les meurtrières percées

au sommet des ogives de ses deux portes ; la figure ci-jointe présente une coupe de la meurtrière principale.

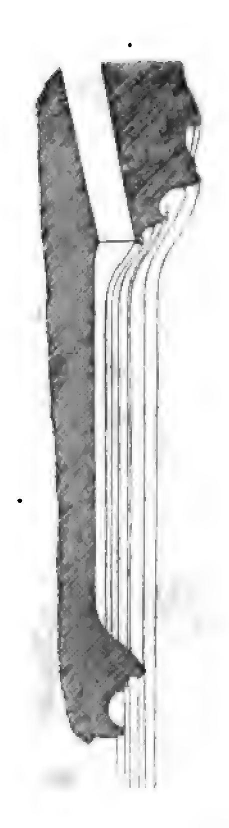


**Fig. XXXIII. Meurtrière de la porte de l'hôtel de Sens, à Paris.**

Nous avons parlé des salles où se tenaient les gens chargés de lever ou d'abaisser la herse. Elles servaient aussi de corps-de-garde. On y trouve de vastes cheminées, quelquefois des bancs de pierre et des niches qui ont pu servir de rateliers d'armes.

*(La suite à la prochaine livraison.)*

# VENTES PUBLIQUES.

## Angleterre.

(*Suite.*)

Après la collection de M. Harmans est venue celle de *John Penrice*, esq., petite par le nombre, mais célèbre depuis long-temps par la beauté de quelques uns des tableaux qu'elle contenait. Ils étaient au nombre de dix-sept, et ont été vendus chez MM. Christie et Manson, le 6 juillet 1844. Il ne nous est parvenu que très peu de détails sur ces tableaux, que nous allons nous contenter de nommer ici ; le prix servira à en déterminer l'importance.

P.-P. RUBENS. — Le jugement de Pâris, peint sur bois. Haut., 4 pieds 5 pouces; larg., 5 pieds 11 pouces, fig. demi-nature. 100,000 f.

Ce tableau, qui vient de la galerie d'Orléans, avait appartenu précédemment au cardinal de Richelieu ; il a été acquis pour la *National gallery*. Gravé par Couché.

GUIDO RENI. — Lot et ses filles fuyant et quittant Sodome. . 40,000

Acheté également pour le *National gallery*. Ce tableau et le suivant viennent de la galerie du palais Lancellotti, de Rome.

*Le même*. — Suzanne surprise par les vieillards. . . . . 22,500

TITIEN. — La femme adultère, belle peinture qui n'est peut-être pas de la main du Titien. . . . . . . . . . . . 15,000

BASSAN. — Le frappement du rocher. On prétend que ce tableau a appartenu à Rembrandt. . . . . . . . . . . 1,750

CLAUDIO COELLO. — La Vierge allaitant l'enfant Jésus. . . 5,125

GASPARD POUSSIN. — Un paysage. . . . . . . . . . 9,500

CLAUDE LORRAIN. — Petit paysage. . . . . . . . . . 18,750

ADRIEN VAN OSTADE. — Un intérieur. . . . . . . . . 32,750

D. TÉNIERS. — Le lendemain des noces. . . . . . . 12,500

*Le même*. — Pair ou non. . . . . . . . . . . . . 21,250

PH. WOUWERMANS. — Sujet de chasse provenant de la galerie d'Orléans. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 15,500

VAN OS. — Fleurs et fruits, deux tableaux. . . . . . . 9,000

Une vente qui a quelque peu surpris le public savant de la vieille Angleterre, c'est celle de la collection de manuscrits de M. *Benjamin Hewood Bright*, de Bristol, qui a eu lieu le 13 juin; elle était complètement inconnue, bien qu'elle renfermât une suite nombreuse de documents, de papiers d'état et de correspondances authographes des hommes politiques des 16 et 17e siècles, fort importantes pour l'histoire d'Angleterre. Grande fut l'indignation, lorsqu'on s'aperçut de cette espèce de vol fait à la science qui laisse incomplètes une foule de publications historiques très récentes. L'œil fixé sur sa proie, avec une constance digne d'une meilleure cause, peu à peu M. Bright retirait de la circulation des documents dont on perdait la trace, et qu'il n'eût laissé consulter qu'aux dépens de sa vie. De tous temps et partout il y a eu de ces sortes de maniaques que l'abbé Rive, dans son langage pittoresque, avait si bien surnommés *bibliothaphes*.

Nous n'entrerons dans aucuns détails sur ces documents relatifs, pour la plupart, à l'histoire d'Angleterre; quelques uns sont entrés au *British Museum;* le plus grand nombre est allé augmenter la collection de sir Thomas Philipps de Middlehill (Vorcester), célèbre par sa richesse en monuments de ce genre. Citons seulement un Psautier, *cum precibus*, in-4. sur vélin, qui s'est vendu 225 liv. sterl., et un recueil in-fol., contenant des *miracles* et des *mystères* inédits, joués à York, aux 15e et 16e siècles. Les Anglais sont bien moins riches que nous en monuments littéraires de cette époque; nous avions déjà signalé ce recueil en rendant compte de la vente de la collection d'Horace Walpole, en 1842; payé 220 guinées alors, il vient d'être revendu 305 liv. sterl. à un amateur également inconnu, et rentre ainsi dans l'ombre une troisième fois.

Puisque nous en sommes aux manuscrits, il ne nous en coûtera pas beaucoup de jeter en passant un coup d'œil sur les ventes de livres. Celle du duc de Sussex a presque entièrement occupé les bibliophiles. C'était une royale collection entièrement consacrée à la théologie, mais contenant les pièces les plus rares et les plus importantes en ce genre. A côté des polyglotes et des versions les plus célèbres figuraient :

La Bible dite *Mazarine*, 2 vol. in-fol., sans lieu ni date, que l'on présume avoir été imprimée à Mayence, par Guttemberg, vers 1455; elle a été vendue 190 liv. sterl.

Celle de Mayence, également en 2 vol. in-fol., *Joh. Fust. et P. Schoyffer de Gernzheym*, 1462; première édition avec date certaine, qui s'est vendue 170 liv. sterl.

Ces sortes de monuments, fort rares, conserveront toujours la haute valeur que leur assigne leur importance historique.

La théologie n'a pas seule absorbé l'attention des amateurs anglais; le

culte du grand *William* a aussi ses fanatiques et ses fidèles. C'est un noble goût, l'Angleterre n'a rien produit de plus grand que William Shakspeare. Une de ses signatures a été payée dernièrement 150 guinées. Les premières éditions de ses drames et de ses poésies sont des raretés qui atteignent des prix excessifs. Dernièrement un exemplaire de la 2e édition du poëme de Vénus et Adonis s'est vendu 106 guinées. Cette édition était restée inconnue à Malone qui, à la fin du 18e siècle, avait payé 25 liv. sterl. un exemplaire de la 1re édition de 1593. Un pareil volume vaudrait aujourd'hui 200 guinées. Un exemplaire des sonnets, édition 1609, s'est vendu 33 liv. sterl., et un exemplaire de la 1re édition de ses œuvres complètes, donnée en 1623, par Hemynge et Condell, un vol. in-fol., a été vendu 86 liv. sterl. Il avait appartenu à Garrick. Ce n'est pas le premier exemple du grand prix attaché à ce livre précieux. L'exemplaire du duc de Roxburgh, qui lui avait coûté 34 liv., fut acheté, à sa vente, 100 guinées par le duc de Devonshire, en 1819. Un autre exemplaire s'était vendu 121 liv. 16 sh. Le prix primitif de ce volume était une livre sterling, et Garrick n'avait payé le sien que deux guinées vers le milieu du 18e siècle.

Une autre curiosité shakspearienne, c'est une coupe faite avec le bois du mûrier planté par Shakspeare, dans son jardin de *Newplace*. On sait que ce mûrier, objet de la vénération des curieux pendant plus d'un siècle, fut coupé par un riche ecclésiastique protestant qui était devenu propriétaire de *Newplace*, appelé M. Castrell, que les visiteurs importunaient. Dévoué au feu par ce barbare, il en fut sauvé, en partie, par un horloger de Strasford, homme de sens, qui gagna beaucoup d'argent à en faire des boîtes, des vases et une foule de petits meubles qui sont devenus depuis des objets fort recherchés.

*La coupe* dont nous parlons s'est vendue 30 liv. sterl. (750 fr.)

La vente des collections numismatiques de M. Thomas Thomas, esq., a dignement clos la saison des ventes à Londres. La première partie de ce cabinet, exclusivement composée de médailles et de monnaies anglaises, a produit, à la vente, environ 125,000 francs; les deux autres, contenant les médailles grecques, romaines et du moyen-âge, se sont élevées à 425,000 francs. Les médailles modernes et du moyen-âge étaient en petit nombre.

Nous n'avons pas à nous occuper ici du catalogue de cette collection, fort bien rédigé d'ailleurs, par M. Till, mort depuis peu, pour les monnaies anglaises, et par MM. Curt et Burgon, pour les médailles grecques et romaines. Nous observerons seulement, qu'en se servant, pour leur travail, de la *Description des médailles grecques*, de Mionnet, il leur est souvent arrivé de dire, pour rehausser le mérite de quelques unes des

médailles qu'ils décrivaient : *suivant Mionnet, cette pièce n'est pas dans le cabinet du roi;* ce qui ne doit nullement tirer à conséquence. Depuis la publication de l'ouvrage de Mionnet, le cabinet des médailles de la Bibliothèque royale a comblé bien des lacunes signalées alors, et tous les jours ses *desideratus* deviennent moins nombreux.

La collection de M. Thomas Thomas n'était pas, à proprement parler, une collection scientifique; elle ne renfermait pas de choses communes, et la parfaite conservation des pièces ordinaires des grands et des moyens bronzes, par exemple, les a fait monter à des prix trois et quatre fois au dessus de leur valeur ordinaire. Nous nous contenterons d'extraire de la partie grecque et romaine les raretés les plus précieuses. Pour éviter les détails inutiles, nous renverrons souvent à l'ouvrage de Mionnet, pour les médailles grecques.

Les amateurs difficiles, qui rencontrent si rarement des occasions de ce genre, se sont fait une vive concurrence. Les lords Norwich et Hornsdale, en Angleterre; le duc de Luynes et M. Dupré, à Paris, ont augmenté de monuments fort rares leurs collections, si riches déjà; et MM. Rollin, qu'il faut toujours citer dans les grandes affaires de médailles, ont fait passer en France la partie la plus importante de ce cabinet.

## MÉDAILLES GRECQUES.

CAMPANI? pièce d'or incertaine. Tête de Bacchus, à droite couronne de pampres. ℞. Un ciste sur laquelle est placé un thyrse couvert de raisins. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1,037 fr.

THURIUM de Lucanie. Tête de Minerve à droite; Φ dans le champ. ℞. ΘΟΥΡΙΩΝ, taureau donnant de la corne; à l'exergue un poisson. . . . . . . . . . . . . . . . 525

CROTONE. Avec l'inscription ΚΡΟΤΟ (voir Mionnet, p. 191, n° 870) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 408

LOCRI (voir Mionnet, p. 195, n° 914). . . . . . . 345

AGRIGENTE, en or. (voir Mionnet, supp , p. 360, n° 17). . 475

AGRIGENTE, en argent (voir Mionnet, p. 213, n° 40). . . 375

AGRIGENTE. [ΑΚΡΑ]ΓΑΝΙΝΩ[Ν] rétrograde; deux aigles dévorant un lièvre. ℞. Quadrige lancé au galop, conduit par une femme que la victoire couronne; en exergue un crabe (méd. inédite en argent). . . . . . . . . . . . . . . . 700

CAMARINA, en argent (voir Mionnet, supp., p. 375, n° 125), avec cette particularité, qu'on lit le mot ΕΞΑΚΕΣΤΙΔΑΣ en très petites lettres sur la ligne qui est au dessus des deux vases qui sont en exergue. . . . . . . . . . . . 425

CARTHAGE? Tête de femme, à gauche, couronnée d'épis, sans lettres puniques. ℞. Cheval galopant à gauche (voir Mionnet, vol. VII, pl. 66, fig. 4.. . . . . . . . . . . . 1,050

Cette pièce, en argent, l'une des plus grandes médailles grecques connue (module onze), a été frappée à Carthage, suivant toute probabilité.

SYRACUSE. Médaillon avec le réseau. . . . . . . . . 775

La collection de M. Thomas Thomas contenait une suite de plus de quarante médaillons de Syracuse, la plupart d'une conservation parfaite. Ils se sont vendus de 300 fr. à 850 fr. chacun.

HIERON Ier. Grand médaillon ou octogramme de Hieron (voir Mionnet, p. 330, n° 18). . . . . . . . . . . 875

ALEXANDRE, roi de Péonie. Tête de femme, les cheveux flottants, et couronnée de lauriers, vue presque de face, avec des épis et un collier ; sur le front un ornement en perles. ℞. ΑΛΕΞΑ[ΝΔ]ΡΟΥ, cavalier armé d'une lance ; au dessous du cheval un double disque (argent). . . . . . . . . . 2,800

Médaille inédite, probablement unique.

MACÉDOINE. Médaille de Philippi, en or (voir Mionnet, supp., p. 100, n° 621). . . . . . . . . . . . . 750

PYRRHUS (voir Mionnet, n° 12, p. 63), avec cette différence, qu'il se trouve un foudre placé derrière la tête de Diane, et au revers, dans le champ, un croissant et un foudre (en or). . 900

THÈBES. Tête barbue d'Hercule, à droite, couronnée de pampres. ℞. ΘΕ, Hercule enfant, étranglant les serpents (médaille d'or très rare). . . . . . . . . . . . . . 600

Un exemplaire a été acquis l'année dernière par le cabinet des médailles de la Bibliothèque royale.

ATHÈNES (voir Mionnet, p. 111, n° 1), en or, très belle. . 762

ATHÈNES. Tête de Minerve casquée, à droite. ℞. ΑΘΕ rétrograde; hibou vu de face, les ailes étendues. . . . . . . 750

Décadrachme en argent, d'Athènes, dont il n'existe que deux exemplaires connus ; il est gravé dans la deuxième livraison du voyage en Grèce, de Bronsted. Il en existe de faux.

MITHRIDATE VI (voir Mionnet, p. 360, type n° 6). Dans le champ à gauche du cerf se trouve un croissant et une étoile (or). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 525

MITHRIDATE VI (voir Mionnet, pl. 74. fig. 7), argent. . . 562

SAUROMATE Ier? (voir Mionnet, supp., p. 480, n° 1). . . 587

CLAZOMÈNE. Statère d'or de Clazomène ; demi-sanglier ailé à droite (médaille inédite). . . . . . . . . . . . . 1,675

CLAZOMÈNE. Tête d'Apollon laurée, vue de face. ℞. ΚΛΑΣΟ [ΜΕΝΙΩΝ] ΗΡΑΚΛΕΙΔ [ΗΣ?]. Cygne à gauche, la tête tournée en arrière, les ailes étendues (méd. d'argent inédite) . . . 525

ÉPHÈSE. Monnaie d'or d'un type absolument semblable à celle figurée par Mionnet, supp., vol. 6, pl. 3, fig. 2, avec un petit cerf et une abeille de chaque côté de la base de la statue, sur le revers, mais sans lettres (médaille inédite). . . . . 2,526

SMYRNE. Tetradrachme en argent, avec les mots ΣΜΥΡ-ΝΑΙΩΝ ΗΡΑΚΛΕΙΔΗΣ, sur deux lignes (voir Mionnet, p. 190, n° 914), mais avec un lion à la place du léopard. . . . . 950

NICOCLÈS, roi de Chypre. BA. Buste de femme (Vénus?) à gauche, les cheveux, retenus par une double bandelette, sont disposés d'une façon singulière. ℞. NI. Buste de femme à gauche, représentant probablement la ville de Paphos : couronne murale, les cheveux flottants retombent sur ses épaules (en or). 1,762

ANTIOCHUS I$^{er}$. Type d'Alexandre-le-Grand (voir Mionnet, supp., vol. 8, p, 7, n° 39), en or, présumé unique. . . . 1,500

DÉMÉTRIUS I$^{er}$ ET LAODICÉ (voir Mionnet, supp., vol. 8, p. 35, n° 182). Seule tête connue de Laodice, publiée par de Hauteroche et Millingen. . . . . . . . . . . . . . 1,000

ARSINOÉ. Tetradrachme en or (voir Mionnet, supp., vol. 9, pl. 2, fig. 6). . . . . . . . . . . . . . . . . 700

BÉRÉNICE, femme de Ptolémée III (voir Mionnet, supp., vol. 9, p. 11, n° 62). . . . . . . . . . . . . . . 4,125

Cette rare médaille a été acquise par le *British museum*.

BÉRÉNICE. La même médaille, sans aucun symbole ni lettres dans le champ (voir Mionnet, supp., vol. 9, pl. 3, fig. 4). 1,325

PTOLÉMÉE IV (voir Mionnet, supp., vol. 9, pl. 3, fig. 5). 4,375

DURMIA. Tête d'Auguste. ℞. Crabe serrant un papillon, M. DVRMIVS. III. VIR. . . . . . . . . . . . . 500

LIVINEIA. Tête d'Octave, C. CAESAR. III.VIR. P. C. ℞. Enée portant Anchise, L. REGVLVS. IIII. VIR. A. P. F. . . . . 525

MANLIA. Tête de Rome ailée, L. MANLI. PRO. Q. ℞. Sylla sur un quadrige, couronné par une victoire. L. SVLLA. IMP. 562

NUMONIA. Tête de Victoire. ℞. Soldat armé attaquant un retranchement défendu par d'autres soldats, C. NVMONIA. VAALA. . . . . . . . . . . . . . . . . . 475

Petronia. Tête d'Auguste. ℞. Une lyre, TVRPILIANVS. III. VIR . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 425

Jules César. Tête de César, laurée, derrière un vase; CAESAR. DIC. ℞. Tête barbue d'Antoine, et un Lituus; M. ANTO. IMP. . . . . . . . . . . . . . . . . . 590

*Du même*, restituée par Trajan. Tête de Jules César; C. IVLIVS. CAES. IMP. COS. III. ℞. Vénus appuyée sur une colonne, casque, lance et bouclier; IMP. CAES. TRAIAN. AVG. GER. DAC. P. P. RES. . . . . . . . . . . . . . 442

Commode. Tête de Commode, accolée à celle de Marcia; casquée, et avec le bouclier des amazones. ℞. Commode, voilé, en costume de grand-prêtre sacrifiant; de l'autre côté de l'autel, Hercule. P. M. TR. P. XVII. (médaillon de deux cuivres). 525

Commode. Buste en toge et lauré, à droite; M. COMMODVS. ANTONIVS. AVG. PIVS. BRIT. ℞. Soldat assis sur un rocher, tenant un étendart de la main droite, et une lance de la gauche; le reste du champ est occupé par un bouclier ovale placé sur un casque; BRITANNIA. P. M. TR. P. X. IMP. VII. COS. III. P. P. (médaillon). . . . . . . . 1,900

Annius Verus. Têtes affrontées d'Annius Verus jeune et de Commode; COMMODVS. CAES. VERVS. CAES. ℞. Les quatre saisons avec leurs attributs; TEMPORVM. FELICITAS. (médaillon en bronze d'une très belle conservation). . . . . 850

Julia Titi. Très belle tête de cette impératrice; IVLIA. AVGVSTA. ℞. Un paon les ailes et la queue ployées; DIVI. TITI. FILIA. (en or). . . . . . . . . . . . . . . 1,175

Matidie. Tête de Matidie, nièce de Trajan. ℞. Femme debout, tenant un enfant devant elle; PIETAS. (grand bronze, patine noire, très rare). . . . . . . . . . . . . . . 1,050

Septime Sévère. Un amphithéâtre; l'empereur, assis sur un trône, est entouré de huit autres personnages (en or, et probablement unique). . . . . . . . . . . . . . 1,200

Maximin. ℞. La Paix, tenant une branche d'olivier; PAX. AVGVSTI. (en or, revers rare et d'une parfaite conservation), 950

Claude le Gothique. ℞. Une Victoire debout, à ses pieds deux captifs, l'un suppliant; VICTORIA. AVG. (or). . . . 675

Aurélien. Tête laurée de l'empereur; à droite, IMP. C. L. DOM. AVRELIANVS. P. F. AVG. ℞. Aurélien à cheval, tenant une lance. . . . . . . . . . . . . . . . 650

Deux exemplaires semblables de cette pièce d'or, qui se sont vendus le même prix.



# EXPOSITION

DES PRODUITS

# DE L'INDUSTRIE FRANÇAISE

**en 1844.**

Quel rang tiendra parmi les périodes glorieuses de l'histoire de l'art, notre époque que distingue une si juste appréciation du génie des siècles passés, un si louable enthousiasme pour tout ce que le temps nous en a conservé? L'avenir recueillera-t-il, avec le respect que nous inspirent les moindres productions de la Grèce et de l'Italie, nos armes, nos meubles, nos costumes, nos vases, nos médailles? Quelle empreinte enfin le génie moderne laissera-t-il sur ces mille objets, même les plus usuels, où la pensée commune se réflète d'une façon si sensible, et qui semblent destinés à devenir par la suite les documents de notre vie privée? Telles sont les questions que nous nous adressions à la vue de cette suite prodigieuse de produits de tous genres exposés cette année. Que le temps des vêtements de brocard aux couleurs éclatantes soit passé sans retour, je le veux, la couleur sombre me plaît; elle donne même à la physionomie humaine plus de relief, une gravité qui lui sied et qui est parfaitement en harmonie avec notre esprit et nos idées, mais la forme de ces vêtements, celles des meubles

qui nous entourent, des objets sur lesquels s'égare notre fantaisie des productions de l'art qui ornent nos habitations, celle du signe que l'état imprime sur sa monnaie, la forme de tout cela ne saurait être indifferente. Les traces que l'art laisse sur les monuments de la vie privée d'un peuple, ont toujours été, aux yeux de la postérité, la preuve la plus certaine d'une époque distinguée. La véritable beauté, c'est-à-dire l'excellence de la forme dominant la matière, est intimement liée dans notre esprit à ce qui constitue la véritable grandeur. Il y a donc plus d'un intérêt à en étudier, à en diriger le développement jusque dans ses moindres applications. Qui oserait douter en voyant l'empreinte admirable des monnaies des villes de la Grèce, du haut degré de splendeur que l'art y avait atteint; de la plupart il ne reste rien cependant, et c'est à peine si le sol qui les portait a conservé des vestiges de leur emplacement. — C'est de ce point de vue que nous voulons rappeler nos souvenirs de l'exposition des produits de l'industrie française en 1844, et jeter un coup d'œil sur quelques unes de ses branches les plus susceptibles d'emprunter à l'art la forme et la couleur.

Aux époques d'un grand développement artistique, les masses se pénètrent pour ainsi dire d'un sentiment de la forme et de la couleur qui se trahit partout. La foule des travailleurs enthousiastes, que fait naître le génie des maîtres, s'inspire de leurs ouvrages, de leurs dessins ou des gravures qui les reproduisent, et tout, l'or comme le fer, le bois comme l'argile, tout est modelé. colorié, ciselé, sculpté, sous l'influence directe des productions les plus élevées de l'art. Aussi recueillons-nous aujourd'hui avec empressement les moindres productions de ces époques fortunées. On conçoit que l'excellence du modèle est pour beaucoup dans ce qu'il en reste sous la main de l'ouvrier. Plus tard vient la manière, car le mieux sera toujours l'ennemi du bien! la manière dont l'exagération plaît encore, mais que ne tarde pas à suivre une décadence complète; puis quelque révolution religieuse, politique ou sociale, conviant les esprits à d'autres luttes et à d'autres préoccupations, toute tradition se perd, tout prend une forme commune et dénuée de grandeur, qui donne, dans l'avenir, une apparence de barbarie à des époques, grandes d'ailleurs, et leur

assignera toujours, quoi qu'on fasse, un rang inférieur. Si l'art veut sortir ensuite de cette léthargie, il flotte long-temps incertain entre de vagues réminiscences du passé et des tentatives isolées, infructueuses, jusqu'à ce que de nouveaux loisirs ou quelque vigoureux génie, l'emportant dans son vol, le replace à cette hauteur d'où, soleil bienfaisant, il doit féconder tout ce qui l'entoure. — Telle est la marche constante des choses.

A quelle phase en sommes nous de ces révolutions successives qui semblent emporter l'humanité dans un cercle vicieux, nous laissons à notre lecteur à le décider. Les matières que nous employons sont admirables ; la laine comme la soie, l'argile comme le pur cristal, c'est là notre gloire. Autant d'efforts et de soins apportés à pétrir la matière que nous en mettons à la préparer, et notre époque brillerait entre toutes dans l'histoire de l'art : mais à ces deux mots élégance et beauté que murmurent aujourd'hui à notre oreille les précieux débris l'antiquité païenne, peut-être ne pourrons-nous opposer, dans deux mille ans au curieux qui viendra nous interroger à son tour, que ces deux paroles étranges, mécanique et chimie.

Les tissus et la céramique, qu'il faudra toujours placer à la tête des arts industriels comme les plus anciens et les plus utiles, nous présentent ce phénomène singulier d'avoir atteint tout d'abord sous le rapport de l'art (nous voulons parler du mélange des couleurs dans les tissus, et de la forme des vases dans la céramique), un degré de beauté et de perfection que l'industrie moderne cherche vainement à égaler, et qu'on ne dépassera probabablement jamais. Arts primitifs, ils semblent être restés le secret des civilisations primitives. Certes, la série des formes possibles dans les vases est bien grande; depuis trois mille ans, cependant, que l'Égypte, la Grèce et l'Étrurie ont dit leur dernier mot sur cette question, elle ne nous semble pas avoir fait un pas, au contraire.

On parle beaucoup depuis quelques années de la *théorie* des couleurs; je doute fort que la science nous en donne le *génie*. L'agitation factice de la mode ne produit rien, et ses innovations les plus heureuses consistent à s'approprier de temps à autres, le tartan écossais, la mante andalouse, l'écharpe albanaise ou

même les étoffes grossières mais pittoresques de nos campagnes, nouveautés fort anciennes qu'elle s'émerveille parfois d'avoir été si long-temps à découvrir.

Comme un défi porté au génie de l'occident, la Perse, à l'orient, avec ses tapis et ses châles, sa fabrication primitive, merveille de l'enfance de l'art, restera long-temps inimitable. A l'endroit des châles cachemires, les fabricants français ont eu les idées les plus singulières, toutes, il est vrai sont restées sans résultat; quelques uns ont voulu remplacer la palme indienne par des bouquets de fleurs naturelles; d'autres M. Couder, par exemple, ont cherché, dans l'analyse d'un dessin original, le génie de sa composition, là où ils ne pouvaient tout au plus en trouver que les éléments. Il serait sage, lorsque l'on tente de reproduire les tissus orientaux, de se borner à les copier scrupuleusement. Ce qui plaît dans un châle cachemire, par exemple, c'est le châle lui-même; sa matière soyeuse, son dessin étrange et son travail dont la grossièreté apparente ajoute peut-être au mélange admirable et à la vivacité de ses couleurs. Changez ou modifiez un de ces éléments et tout est détruit. On ne saurait trop se pénétrer de ce principe qui est le même pour toute reproduction : si l'on veut le même effet, il faut de toute nécessité, outre le même dessin, une main-d'œuvre analogue et les mêmes matériaux.

A défaut d'une originalité qui lui soit propre, la fabrication de nos tissus ne laisse rien à désirer, sous le rapport des matières premières, et les mécaniques opèrent des prodiges. Les velours se tissent d'une largeur triple de celles que l'on avait obtenues jusqu'à présent; les étoffes brochées d'or de Lyon sont d'une magnificence extraordinaire, et le métier Jacquard reproduit sur soie des facsimilé de gravure dont les traits délicats semblent vouloir lutter de pureté avec le burin de l'artiste.

Il s'en faut cependant que tout soit heureux dans ce qu'on appelle progrès de l'industrie; nous parlions de notre impuissance à égaler le génie oriental dans le mélange des couleurs, la mécanique vient de tourner la question. Depuis l'abolition de je ne sais quels droits de douanes en Turquie, les soieries françaises ont envahi l'orient, et l'Angleterre l'inonde de tissus de coton rayés imitant les étoffes de soie fabriquées à Alep, de sorte qu'à

cette heure, inhabiles à lutter contre l'industrie européenne, les manufactures de Brousse, d'Alep et de Damas, d'où l'orient tirait ses tissus les plus recherchés sont menacées d'une ruine complète.

Enfin, faut-il le dire, à Constantinople, le bon marché fait préférer les moquettes Belges aux tapis de Smyrne, et cette fabrication est menacée de s'éteindre comme celle des splendides étoffes lamées d'or de Brousse que rien n'a jamais surpassé. Le luxe fuit l'orient, et les marchands persans qui apportent à Constantinople la soie brute, les turquoises et les châles, ne remportent en échange que le coton manufacturé des Anglais. Nous tenons entre nos mains à cette heure, la destinée pittoresque d'une partie de l'Asie; dans un quart de siècle il n'en restera peut-être que le souvenir.

Les reproches que nous adressons à l'industrie des tissus, s'appliquent également à toutes les parties de l'art céramique. L'étude des matières premières à laquelle elle paraît entièrement livrée, lui a fait perdre l'intelligence de la forme, qu'elle n'a plus regardée que comme accessoire, avec cette infériorité, relativement aux étoffes, que l'excellence de la matière, dans ces dernières, est une des parties constitutives de leur beauté.

Cependant quelques tentatives honorables ont été faites pour rendre à la forme, dans l'art céramique, l'importance qu'elle y avait toujours occupée. En première ligne, nous devons citer les grès de la manufacture de Voisinlieu; cette fois c'est un artiste distingué qui, au lieu de se plaindre inutilement de la laideur des objets fabriqués pour nos usages, a mis bravement la main à la pâte, et a cherché à substituer des formes élégantes et pures aux coupes lourdes et banales de notre poterie. M. Ziegler, le peintre de l'hémicycle de la Madeleine, la vue affaiblie par de grands travaux de peinture, s'était adonné à l'étude de la forme des vases dont il possédait une collection remarquable; il en dessina, il en modela; distraction d'abord, cette idée prit plus de développements par la suite, et M. Ziegler se trouva bientôt à la tête d'une manufacture de pots de grès à Voisinlieu, au milieu des terres du Beauvaisis si renommées par leurs qualités argileuses.

« Nous avons sous les yeux plusieurs vases de M. Ziegler, » dit M. Th. Gautier dans quelques pages brillantes et sensées où, tout en rendant compte des travaux de cet artiste, il s'éléve comme nous contre la laideur et la forme commune de tout ce qui nous entoure. « L'un de ces grès rappelle ces pots de terre poreuse où l'on fait rafraîchir de l'eau, et que les Arabes ont légués aux Espagnols. L'ouverture excessivement évasée, formant le trèfle à quatre feuilles, s'épanouit comme le calice d'une énorme fleur. Les nervures des gouttières se prolongent, le long du col légèrement étranglé, jusqu'aux flancs, entourés d'une branche de figuier chargée de feuilles en relief. Cette branche, repliée sur elle-même, forme deux anses courtes détachées de la courbe générale comme des oreilles ou des cornes, qui donnent à la physionomie du vase quelque chose de rustique et de pastoral, et font naître une vague pensée de faune ou de sylvain passant sa tête à travers les feuillages.

« Un autre, de plus petite dimension, avec un goulot allongé accompagné d'anses inquiètes qui semblent craindre pour sa fragilité, a quelque chose de l'attitude étrusque. Les clochettes, toujours prêtes à saisir de l'ongle vert de leurs vrilles tout ce qui peut soutenir leur langueur énervée, appliquent à ce profil sévère leurs calices et leurs petites feuilles en cœur, comme une fleur naturelle qui trouverait, dans un tombeau de l'Étrurie, une urne antique à broder de son feuillage.

« On se croirait à l'Alhambra en regardant le vase moresque aux anses en forme d'ailes, fénestrées et trouées à jour comme des truelles à poisson, aux entrelacs délicats qui rappellent les guipures de plâtre de la salle des Abencerrages ou des ambassadeurs. —Le vase indou, mince, allongé, semble avoir emprunté ses broderies au corset d'Amany ou de Sandiroun. — Le pot ou l'aiguière, comme vous voudrez l'appeler, dans le goût du Bas-Empire, a une richesse barbare très caractérisque. Un masque aux yeux effarés, à la bouche hurlante, semble regarder avec terreur du sommet du vase dont il forme l'orifice, le combat d'un tigre et d'un boa, inextricablement enlacés et se déchirant à belles dents et à belles griffes. — Une guivre écaillée, imbriquée, hybride, moitié reptile, moitié fleuron, sert de motif à l'anse. Le reste de

l'ornementation se compose de clous, de galons, de broderies



Poterie de grès de Volsinlieu.

denticulées et de pierreries feintes taillées en pointe de diamant

avec des montures richement historiées, un mélange de férocité et de luxe. — L'amphore à double enveloppe a cela de particulier qu'elle contient l'eau, quoique découpée à jour. Une étoile d'ornement, une rosace, frappée à l'emporte-pièce, au milieu de laquelle se tortille un dragon chimérique, occupe le ventre du vase; le cou, assez allongé, s'élève entre deux anses greffées par des têtes d'animaux. A travers la filigrane compliquée de la rosace, vous apercevez vaguement quelques lettres tracées sur la seconde enveloppe. Le peintre a voulu inscrire là l'origine et la date de ses travaux céramiques. Voici cette inscription :

J. Z. M.D.CCC.XLI.

*Oculis defatigatis faciebat.*

La manufacture de Voisinlieu a produit encore une foule de modèles presque tous empruntés à l'Inde, à l'Égypte, à l'Allemagne ou à l'Italie, mais tous ces travaux que colorent d'une façon si brillante la plume de l'écrivain et le crayon de l'artiste, n'ont peut-être pas eu tout le succès qu'on en attendait. Il faut en accuser d'abord la cherté des produits et aussi la matière moins propre que toute autre à nous rappeler le grand nombre des vases qu'on s'était proposé d'imiter. La forme n'est pas toujours indépendante de la couleur et de la matière, et nous avons déjà dit que le concours de toutes ces conditions était rigoureusement nécessaire dans l'imitation. Nous voulons bien en grès d'un gris pâle, des cruches à panses évasées, couvertes de broderies d'un fort relief noyées dans un émail bleu cobalt ou de ces vidercomes armoriés d'un gris plus pâle encore, où sont finement sculptés des bas-reliefs gothiques allemands, mais si vous modelez avec un argile d'un brun foncé émaillé et luisant, des vases qui nous apparaissent d'ordinaire formées d'une matière mate, transparente ou blanche et décorée des plus vives couleurs, ce n'est plus qu'un contre-sens fâcheux, un anachronisme qui choque autant la vue que l'esprit. Sous ce rapport, les amateurs ne pouvaient adopter la plus grande partie des vases de M. Ziegler; nous sommes surpris que cette remarque lui ait échappé. Il faut regretter aussi qu'il n'ait pas cherché plus souvent à leur donner des formes entièrement nouvelles. La destinée de cette industrie eût été toute

autre si, au lieu de s'attaquer au grès, il avait employé la terre commune des potiers de la renaissance; un avenir brillant serait peut-être destiné aux tentatives de ce genre. Depuis, nous croyons que M. Ziegler a abandonné la direction de la manufacture de Voisinlieu, mais son passage n'y aura pas été stérile. Sous son influence, les fabriques des environs, la Chapelle-aux-Pots, Savigny et autres, ont heureusement modifié les formes et combiné l'ornementation de leurs produits. Quand nous n'aurions que ce résultat qui prouve l'empressement de l'industrie à suivre les voies nouvelles qui lui seraient ouvertes, les tentatives de M. Ziegler n'en seraient pas moins fort précieuses et dignes de remarque.

Nous citerons encore les travaux de MM. Discry et Talmour. Cette association d'un chimiste habile et d'un fabricant plein de goût a produit quelques formes heureuses et des essais de fonds de couleur nouveaux sur la porcelaine dite *au grand feu*, l'une des opérations les plus délicates de l'art du porcelainier. Quant à l'imitation des vases de la Chine et du Japon vers laquelle penche M. Talmour, nous croyons qu'il ferait bien d'y renoncer pour le moment; assez d'essais sont venus nous prouver que l'argile de ces contrées a des qualités que nous ne saurions trouver dans les nôtres, et au point de vue commercial, l'extrême bon marché où doivent tomber incessamment les produits chinois par la facilité avec laquelle nous pourrons nous les procurer; la préférence qu'ils obtiendront toujours sur les imitations européennes, laisseront peu à faire à l'industrie; mais hâtons-nous d'arriver aux deux arts qui rentrent le plus complètement dans le domaine de l'art de l'orfévrerie et la fonte des bronzes.

---

# ORFÉVRERIE.

L'orfévrerie française a toujours été célèbre en Europe. Au moyen-âge les successeurs de saint Eloi eurent, pendant longtemps, le monopole des châsses magnifiques dans lesquelles on renfermait les reliques des saints. Au commencement du seizième siècle, Benvenuto Cellini rend un témoignage remarquable dans son TRAITÉ D'ORFÉVRERIE de l'état florissant dans lequel il la trouva lorsqu'il vint en France. «Nulle part au monde, dit-il, les grands ouvrages en argent ne s'exécutent en plus grand nombre qu'à Paris, et rien n'égale la perfection avec laquelle on les repousse au marteau.» Les précieux ornements de la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit, que l'on voit dans l'une des vitrines du Musée du Louvre, exécutés sous Henri III, sont une preuve que l'art n'avait pas dégénéré sur la fin du siècle. Mais plus tard, les malheurs de la guerre qui forcèrent Louis XIV à fondre les travaux admirables de Claude Ballin, et à fermer les ateliers des Gobelins, portèrent à l'orfévrerie un coup funeste dont elle ne s'est pas encore relevée.

On ne s'est peut être pas assez arrêté sur l'influence de la manufacture des Gobelins au dix-septième siècle. Cet établissement célèbre, fondé par Henri IV, réorganisé plus tard par Colbert, qui le plaça sous la direction de Charles Le Brun, jeta les germes de tout ce qui s'est fait de beau pendant le règne de Louis XIV. On y fabriquait alors des meubles en marqueterie, des tapisseries et de grands ouvrages d'orfévrerie. Le génie de Le Brun qui embrassait tout, secondé par Boule et par Ballin, entretenait une émulation extrême. Les meubles, les vases, la serrurerie même des palais royaux, que l'artiste faisait exécuter sur ses propres dessins, étaient autant de modèles que l'industrie s'empressait d'imiter, et l'originalité, l'uniformité, l'harmonie que l'on remarque dans tous les monuments de la vie privée de cette époque, sont certai-

nement dues à la manufacture des Gobelins et à l'artiste qui présidait à ses travaux.

Quand les circonstances, disions-nous, eurent fait prendre au monarque l'héroïque détermination de fondre sa magnifique orfévrerie, l'un des monuments les plus remarquables de la splendeur de son règne, « résolution qu'il ne prit, dit un auteur du temps, que pour engager ses sujets, par un exemple si singulier, à en faire autant de tous leurs beaux meubles d'argenterie, » il fallut désespérer pour long-temps de l'avenir de l'orfévrerie en France, le Grand Roi n'en voulait plus. Les Gobelins redevinrent tout simplement une fabrique de tapisseries. Nous nous sommes pris souvent à regretter l'organisation primitive de cette institution.

Il nous resta cependant de tout cela une élégance capricieuse dans les formes de ce que l'on est convenu d'appeler l'argenterie, qui assura à nos fabriques une supériorité marquée en Europe pendant tout le dix-huitième siècle, mais qui expira avec lui. La mauvaise direction donnée à cet art, sous l'empire et la restauration, frappa de mort, entre nos mains, une branche de commerce où nous avions l'Europe pour clientèle. L'Angleterre se hâta d'en ressaisir le monopole à son profit par l'imitation des formes françaises de l'époque de Louis XV.

C'est cette double supériorité dans la grande orfévrerie et dans celle d'un usage plus commun, que quelques uns de nos fabricants, s'efforcent de reconquérir aujourd'hui. Depuis quelques années des ateliers se sont ouverts; des sculpteurs et des peintres ont été consultés; l'émail, la damasquinure, les travaux repoussés ont été remis en honneur; des ciseleurs se sont formés, et les ouvrages qu'ils ont produits nous promettent un bel avenir. C'est avec tout l'intérêt que méritent ces efforts que nous examinerons les travaux exposés cette année.

En tête des orfèvres parisiens nous placerons sans hésiter MM. Morel et Duponchel; derniers venus dans cette industrie, ils y ont apporté un goût, une activité, une perfection d'exécution qui les placent tout d'abord au premier rang. Lapidaire distingué, M. Morel était naguère à la tête des ateliers de M. Fossin, rien n'égalait l'habileté avec laquelle il savait dessiner une parure en

pierres précieuses, marier au diamant étincelant le rubis, le saphir et l'émeraude. Praticien habile dans toutes les parties d'un art dont il rêvait la perfection, il excellait aussi à monter les pièces d'orfèvrerie les plus délicates et les plus compliquées. La monture d'un vase, l'assemblage de toutes les parties qui le constituent, présentent souvent des difficultés extrêmes devant lesquelles vient échouer l'artiste le plus habile; c'est une des grandes difficultés de l'art. L'association de MM. Morel et Duponchel a été heureuse en ce sens qu'elle a mis à la disposition d'un travailleur intelligent les conseils d'un homme de goût et les capitaux considérables que nécessitera toujours l'orfévrerie entreprise sur une grande échelle. Il y avait à peine deux ans que leurs ateliers étaient ouverts, lorsqu'est venue l'exposition, et ils y étaient représentés par des pièces sinon d'un grand volume, au moins d'un goût et d'une exécution qui laissaient peu à désirer. Nous avons remarqué un vase en lapis lazuli évidé avec soin, monté en or, délicatement émaillé dans le genre des délicieuses coupes d'onyx du Musée du Louvre. Un petit Neptune en argent repoussé, assis sur une conque marine formait le couronnement du couvercle; cette figurine, modelée par M. Jean Feuchère, était d'une grande finesse d'exécution; le reste du vase était de la composition de M. Dieterle. Ce précieux bijou, une des plus charmantes choses de l'exposition, a été acquis par madame la duchesse d'Orléans. Dans un genre moins sévère, une coupe en cristal de roche, montée également en or et couverte des émaux les plus brillants, faisait pendant au vase dont nous venons de parler. Les deux figurines ronde-bosse qui ornaient le pied de ce vase étaient entièrement repoussées au marteau. C'est une des opérations les plus difficiles de ce genre de travail.

La grande pièce d'orfévrerie exposée par M. Morel était moins heureuse sous le rapport de la conception. C'était un seau à rafraîchir le vin, en argent. Un bas-relief circulaire ornait la panse du vase que supportait quatre panthères, la gueule pleine de raisins, et le corps entouré de pampres; et en haut des branches de vigne, dans lesquelles jouent des enfants, s'enroulaient autour du collet en forme d'anse. Un soin extrême avait été apporté à l'exécution de ce vase, véritable chef-d'œuvre de ciselure et de travail

repoussé. Le bas-relief, modelé par M. Klagmann, représentait les rêves de l'ivresse, composition ingénieuse, pleine de finesse et de variété. Au bas sont couchés, vaincus par le sommeil, un poète, un homme du peuple, un guerrier et un philosophe ; et tout autour, la troupe dorée des rêves trompeurs qui flotte au dessus de leurs têtes effleure de sa robe légère leurs fronts appesantis.

Mais que va devenir ce travail, pièce perdue d'un service qui ne sera jamais exécuté : un vase à rafraîchir est une de ces formes malheureuses qui ne sauraient trouver place ailleurs que dans une salle à manger, celui-ci, par son exécution, était digne d'un meilleur sort. C'est l'erreur d'un dessinateur de talent, M. Diéterle, à qui l'on doit les modèles de presque tout ce qui s'exécute chez MM. Morel et Duponchel. Il n'attendra pas l'exposition prochaine pour prendre sa revanche.

Pour ne pas trop entrer dans le domaine de l'industrie proprement dite, nous ne ferons que citer en passant une foule de jolies productions, parures, bracelets, flacons, pommes de cannes, cachets, tous couverts d'émaux, d'incrustations et de ciselures, et les *cafés* turcs, mauresques et persans ; les *thés* tonquins et rococos. L'un de ces services de thé, d'une élégance singulière, dessiné par M. Diéterle, mérite cependant une mention particulière ; il ne tient en rien au style Louis XV auquel on fait beaucoup trop d'emprunts aujourd'hui, sa légèreté est féerique ; les panses disparaissent sous les guirlandes de fleurs et sous les petits amours qui les couvrent sans les charger ; c'est une véritable décoration d'opéra. Ou je me trompe fort, ou M. Morel est condamné à exécuter deux cents fois ce modèle remarquable qui ne coûte, je crois, que deux ou trois mille francs.

Une pièce d'orfévrerie, achevée depuis peu, que l'on voit maintenant chez M. Morel, prouve bien l'habileté de cet artiste. C'est un grand tableau dans le style gréco-russe, mi-partie orfèvrerie et peinture. Un grand seigneur de Moscou, qui vient de perdre une femme aimée, a eu l'idée de la faire peindre à la manière des Vierges de son pays, et de faire incruster, dans le champ d'or, qui l'entoure toutes les pierreries qu'elle avait portées. Ce tableau doit être placé dans une église élevée tout exprès. La tête et les mains que l'on voit seules sont fort belles ; le reste est couvert de

pierres précieuses du plus grand prix. Que de sujets réels d'adoration !

Les travaux de M. Froment-Meurice, orfèvre de la ville de Paris, ont tenu tout ce que semblait promettre un artiste intelligent et amoureux de son art. Distingué déjà à l'exposition de l'année 1839, cette année ses productions étaient nombreuses et variées. M. Froment-Meurice a le sentiment de la grande orfévrerie; rien de meilleur que sa première idée, et il suffira de citer parmi les pièces principales de son exposition, deux grands ostensoirs, un calice ciselé et émaillé d'une grande richesse, un bouclier votif, un vase offert par l'administration des hospices au général Feuchères, pour prouver qu'il marche dans une bonne voie, et que son art le préoccupe fortement, mais il est loin d'être complètement heureux dans l'exécution. Non que sa ciselure ne soit très soignée, ses émaux irréprochables et la monture de ses pièces faites avec le plus grand soin, mais beaucoup de ses travaux manquent d'ensemble dans la composition et dans l'exécution. M. Froment-Meurice compose lui-même les pièces d'orfévrerie qu'il exécute, et il en fait ensuite dessiner et modeler les détails par un ou même par plusieurs artistes. Cette façon de procéder a de graves inconvénients, pour quelques pièces dont il faut reconnaître l'heureuse disposition, elle amène forcément soit des motifs connus que l'orfévre tient en réserve et dont il se sert d'ordinaire, soit des combinaisons banales qui appartiennent au métier. Les ornements et les figurines du sculpteur s'adaptent tant bien que mal à tout cela, et il en résulte un défaut d'unité qui choque les regards exercés et fait descendre l'œuvre à un rang secondaire sous le rapport de l'art.

C'est une faiblesse des fabricants de notre époque de vouloir toujours décider sur l'œuvre de l'artiste et la modifier à leur guise. A chacun son rôle, laisser faire est souvent un grand art. Que l'orfèvre, comme l'instrumentiste, pâlisse sur lès difficultés de l'outil qui doit lui servir à traduire la pensée de l'artiste créateur ; mais qu'il la respecte et tout n'en ira que mieux. Assez de charmants esprits, peintres et sculpteurs comprenant bien toutes les exigences de cet art sont prêts à lui venir en aide pour qu'il soit inexcusable de négliger ce secours. M. Froment-Meurice les connaît mieux que

nous, il les emploie souvent, que ne les laisse-t-il faire. Les fabricants de bronze s'en sont bien trouvés, il faudra tôt ou tard que l'orfévrerie s'abandonne à leur direction; c'est du reste cette prédominance du travail artistique que l'on remarquait dans les ouvrages de MM. Morel et Duponchel, qui les ont placés tout d'abord au premier rang dans notre esprit, bien que leurs travaux fussent moins nombreux et moins considérables que ceux de M. Froment-Meurice.

L'unité d'exécution dans les ouvrages d'orfévrerie n'est pas moins nécessaire que celle de la composition, le procédé doit toujours être le même et nous blâmons complètement le mélange des parties fondues aux parties repoussées au marteau que l'on voudrait y introduire. On s'exagère généralement les difficultés matérielles de ce dernier genre de travail. Le traité d'orfévrerie de Benvenuto Cellini que nous avons publié, l'année dernière dans le *Cabinet de l'Amateur* (1), en a décrit assez longuement toutes les opérations pour que nous soyons dispensés d'y revenir. On sait que le modèle donné, l'orfèvre doit choisir une feuille d'argent préparée avec soin d'une grandeur et d'une épaisseur convenables, faire, à l'aide d'une enclume, avec la panne du marteau, une ébauche en relief de la composition, fixer ensuite son travail dans un ciment peu résistant, et sans autres secours que celui d'un petit marteau et de petits ciselets ronds de formes très différentes, qui écrasent le métal sans le couper, modeler et terminer son œuvre avec toute la perfection requise. Toutes ces opérations exigent les plus grands soins. Le métal doit être réparti avec adresse également sur toutes les parties, bien souvent il faut, soit pour y faire des soudures lorsque la feuille éclate, soit pour la repousser au revers et lui donner plus de relief, la retirer du ciment qui se liquéfie facilement au feu; mais toutes ces opérations fort compliquées en apparence sont bien vite simplifiées par l'expérience et la pratique, et elles n'offrent par la suite qne des difficultés tout-à-fait secondaires.

Ce travail n'est pas seulement une difficulté vaincue comme on pourrait le penser au premier coup d'œil. Il a des avantages

(1) Tome II, page 241 et suivantes.

que la fonte ne saurait remplacer : outre la légèreté nécessaire à des objets usuels ou de luxe, et l'économie des métaux précieux qu'il peut seul obtenir, il est fertile en ressources pour remédier aux accidents nombreux qui arrivent pendant l'exécution des grands ouvrages d'orfèvrerie ; le ciseleur maîtrise, développe, soude ou raccommode autant de fois que cela est nécessaire la lame de métal flexible sur laquelle il opère. La fonte de l'argent, rarement heureuse dans toutes ses parties, engage souvent l'artiste à pallier des défauts qui obligeraient à tout recommencer ; le moule ne rend que bien rarement tout ce que l'on lui donne, et le retrait qu'il subit en séchant détruit l'harmonie entre les parties dans les objets délicats. Le travail repoussé, en remédiant à tous ces inconvénients, entraîne encore avec lui une perfection d'exécution qui lui est essentiellement propre ; il n'y a pas jusqu'à la résistance même que le métal oppose au ciselet de l'orfèvre qui ne contribue à l'excellence et à la beauté du résultat, et il introduit dans la composition des bas-reliefs et des ornements une harmonie qui résulte de ses conditions mêmes d'exécution. Il se prête à tous les reliefs que l'on peut désirer, mais en même temps il enseigne à l'artiste une sobriété de mouvements qui ne nuit en rien au charme de son œuvre ; plus de ces brusques écarts qui forment dans les ouvrages d'or et d'argent dont ils se détachent en saillie autant de trous noirs d'un aspect désagréable, partout la sagesse et la clarté. Le bas-relief est ramené à sa simplicité primitive, une des plus hautes difficultés de l'art. Il n'est pas de frise antique qui ne soit dans les conditions de l'art de l'orfèvre, et c'est certainement à des habitudes contractées dans de semblables travaux par lesquels débutèrent tous les grands sculpteurs de la renaissance Italienne, que nous devons les bas-reliefs admirables des Donatello, des Ghiberti, des Rosellini, et d'une foule d'autres artistes du quinzième siècle qu'il serait trop long de rappeler ici. Outre ces avantages, dans les travaux en argent, l'économie de métal que procure cette manière de faire compense d'ordinaire les lenteurs qu'elle entraîne. Sans elle les travaux en or sont impossibles.

Un simple défaut d'habitude qui fait craindre à quelques orfèvres les opérations du travail repoussé, enlève à leurs productions tous les avantages qui doivent en résulter. Au seizième siècle, quelques

artistes le redoutaient, et Cellini, dans son *Traité d'orfévrerie*, nous a raconté par quels moyens ils essayaient d'en simplifier l'exécution. Ambrogio Foppa, le célèbre orfèvre milanais, avait l'habitude, pour les travaux en or, de fondre d'abord son modèle en bronze, ensuite il prenait la feuille de métal préparée qu'il plaçait sur ce modèle de bronze, et lui en faisait prendre peu à peu la forme à l'aide d'un maillet et de petits ciseaux de bois de bouleau ou de cornouiller. Lorsque son sujet était ainsi ébauché, il le mettait en ciment, et le terminait par les moyens ordinaires. « Pour moi, dit Cellini, bien que cette méthode soit bonne, j'avais « l'habitude, avec la sûreté que donne une longue pratique de « l'art, d'exécuter ces sortes d'ouvrages entièrement au marteau, « au moyen de ciselets et de petites enclumes appelées par les or- « fèvres chasse-dehors (*caccianfuori*), évitant ainsi de couler le « modèle en bronze, de le ciseler, et toutes les mauvaises fumées « qui tachent l'or comme nous l'avons dit. Le temps qu'il eût « fallu employer à toutes ces opérations servait à avancer le travail « plus qu'elles n'auraient pu le faire. » Espérons que dans peu les ciseleurs habiles qui se forment chaque jour rendront ce procédé plus populaire parmi nos orfèvres, et que lorsqu'ils auront quelque grande pièce à rétreindre, ils ne seront plus obligés d'aller frapper à la porte d'un chaudronnier pour la faire exéc er, car c'est là que naguère encore s'était réfugiée toute l'habileté du travail au marteau.

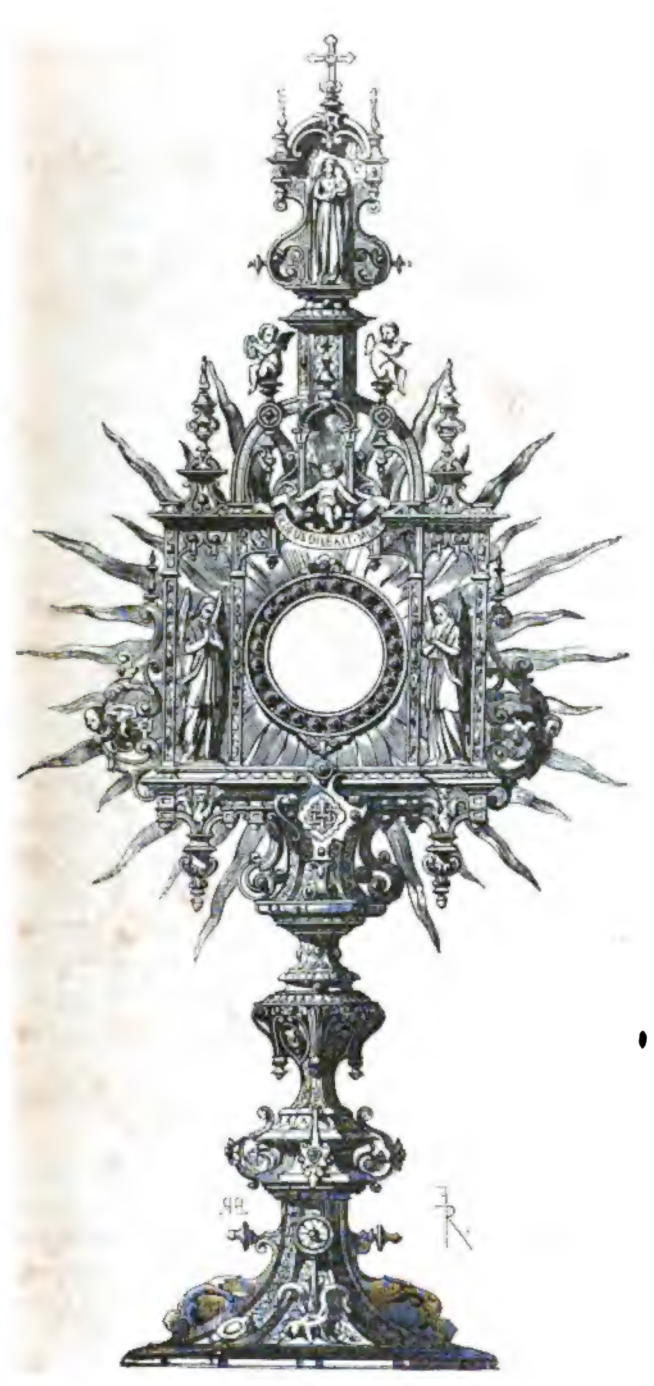
Il est inutile d'ajouter que le procédé du repoussé a seul été pratiqué aux belles époques de l'art. Il ne nous est rien parvenu des ouvrages d'or et d'argent de l'ancienne Grèce qui furent tous exécutés ainsi, mais les statuettes et les vases en argent trouvés à Bernay, qui sont maintenant au cabinet des médailles de la Bibliothèque royale, sont des modèles admirables de la perfection avec laquelle ces sortes de travaux étaient faits chez les Romains. C'est par ce procédé que le moine Théophile, au XII<sup>e</sup> siècle, enseignait aux orfèvres de son temps à fabriquer les calices et les encensoirs ; au XVI<sup>e</sup> siècle et sous Louis XIV, on ne travaillait pas autrement. Nous devons même au repoussé la plupart des rares produits de toutes ces époques qui sont parvenus jusqu'à nous ; coulés, et par conséquent plus pesants, ils eussent été brisés et

mis au creuset par l'ignorance ou la cupidité. Un autre avantage qui doit faire désirer à ceux qui commandent de grands ouvrages d'orfèvrerie de les voir exécuter ainsi, c'est celui de leur conserver toujours, par ce moyen, une haute valeur.

Cette lance rompue en faveur d'un procédé qui contient à lui seul tout l'avenir de cet art, nous reviendrons aux pièces exposées par M. Froment-Meurice ; si les observations générales que nous venons de faire s'adressent plus particulièrement à ce fabricant, c'est que plus que tout autre il a pris l'initiative des grands travaux que nous voudrions voir exécuter avec toutes les précautions capables de leur assurer par la suite un rang distingué comme œuvre d'art. En première ligne nous placerons le vase offert par l'administration des hospices à M. le général de Feuchères comme un témoignage de reconnaissance du legs considérable qu'il leur a abandonné. La composition de ce vase était fort heureuse, le galbe d'une élégance sévère rappelait les formes antiques de l'amphore ; les ornements du pied étaient simples et de bon goût ; et de chaque côté s'élevaient, en forme d'anse, deux femmes ailées : la Bienfaisance entourée d'enfants, et la Guerre ou la Victoire dans l'attitude du repos. Le couvercle du vase était surmonté d'une couronne murale et la panse ornée d'un médaillon de chaque côté : dans l'un se trouvait la tête du général par M. Pradier, gravée sur malachite, dans l'autre une inscription qui rappelait les motifs de l'offrande. Les deux figures, d'un beau caractère, modelées par M. Schœnwerck, avaient été ciselées par un artiste de talent, M. Mulleray.

L'autre vase voté par le conseil municipal de Paris à M. Emery, ingénieur des eaux, était d'une forme moins simple, et moins heureuse.

Le dessin que nous donnons ici de l'un des deux grands ostensoirs de M. Froment-Meurice, nous dispensera du soin de les décrire. Brillants d'or et d'émaux, ces ouvrages prêtaient surtout à la remarque que nous avons faite sur les parties hétérogènes qui se glissent dans les compositions de l'orfèvre, bien que de style différent, l'un était gothique et l'autre renaissance ; ils se trouvaient remplis de motifs semblables. L'ostensoir gothique avait été commandé par un curé de Sanit-Flour, pour son église.



Ostensoir de M. Froment-Meurice.

Les pompes du culte catholique offriront toujours aux artistes une source précieuse d'inspiration ; nulle part ils ne trouveront une plus grande variété de sujets et un champ où la pensée et la fantaisie puisse se développer plus à l'aise. Un calice en or, destiné au pape et commandé par M. l'abbé Combalot, a fourni a M. Froment-Meurice le sujet d'une charmante composition. Des motifs savants, des légendes choisies, avaient été donnés par le célèbre prédicateur, modelés par M. Schœnwerk, et ciselés par MM. Wecht Fagnière et Mulleray. Sur le pied du calice il y avait trois figures agenouillées, la Foi, l'Espérance et la Charité, entre elles se trouvaient trois médaillons peints sur émail, le sacrifice d'Abraham, l'Agneau pascal, et les Israélites recueillants la manne dans le désert. Le nœud de la tige était également orné de trois figurine debout, le Christ, la Vierge et saint Joseph, qui étaient séparées par trois médaillons sur émail, la naissance de Jésus, sa présentation au Temple et sa mort. Au dessous de la coupe venaient s'épanouir une touffe d'emblèmes eucharistiques qui l'enveloppaient en partie, la vigne chargée de ses fruits, le froment, le lis, emblème de la pureté, tous ciselés dans l'or pur et recouverts des émaux les plus brillants. La coupe n'était peut être pas assez évasée, et les médaillons au lieu d'être en émail transparent, appliqué sur des petites plaques en or ciselées, comme l'indiquait le style de la composition, étaient simplement peints sur émail dans le genre des ouvrages du XVIIIe siècle. En général les artistes se trouvent génés dans les compositions d'un style purement gothique, la renaissance leur convient mieux et leur évite des anachronismes toujours fâcheux. Peut-être feraient-ils bien d'essayer de donner à leurs travaux une forme entièrement originale : rien ne nous sera compté dans l'avenir de toutes ces imitations.

Les vases à boire jouissent d'une faveur toute particulière auprès de nos sculpteurs, et les soins qu'ils apportent à leur composition feraient croire chez nous à des mœurs entièrement germaniques. Nous parlions tout à l'heure de la composition de M. Klagmann sur l'ivresse; voici tout un poëme d'argent émaillé de perles fines et de pierreries, chanté en sa faveur par M. Geoffroy Dechaume; c'est une coupe en roche de cornaline d'une transparence un peu

laiteuse, montée sur un cep de vigne dont les jets vigoureux chargés de raisins vermeils s'échappent de toute part. Au pied de la coupe, dans des niches formées par cette végétation luxuriante, sont placés trois petits groupes, qui représentent l'ivresse chez les amoureux, les poètes et les philosophes. Nous chicanerons un peu l'artiste sur les catégories qu'il veut établir, l'ivresse est la même chez tous les hommes, seulement elle est gaie, triste ou furieuse ; c'est surtout cette dernière que la moralité voulait qu'il personnifiât auprès des deux autres. Sur l'une des branches qui s'élève au dessus de la coupe et en forme l'anse, se trouve la Raison endormie, que de petits génies s'efforcent d'entraîner et de noyer au fond du vase; cette idée est charmante. Tout le reste de la composition fourmille de ces petits enfants, modelés avec la plus grande délicatesse, qui travaillent avec ardeur au milieu de ce fouillis de branches, de feuilles émaillées et de raisins en perles fines de couleur. Tout cela ciselé par les trois excellents artistes que nous avons cités à propos du calice d'or.

Vers la fin de l'exposition, la case de M. Froment-Meurice s'est enrichie d'un travail plus considérable encore que ceux dont nous venons de parler. — Un grand bouclier fer et argent, destiné à servir de prix de course. — Certes rien d'aussi magnifique n'a encore été mentionné dans les annales du *sport*, et il y a loin de cet ouvrage aux coupes mesquines d'Epsom et de New-Market qui sortent des ateliers beaucoup trop vantés de Stor et Mortimer. Si Chantilly le donne en prix cette année, plus d'un sportsman risquera de se rompre les os pour suspendre dans son salon un semblable trophée. Ce bouclier est en fer, la figure du milieu et les quatre bas-reliefs sont en argent. La frise qui l'entoure, travail repoussé en fer d'une grande délicatesse, a été exécutée par M. Alexandre, un habile artiste en ce genre. Neptune, comme premier dompteur du cheval, occupe le centre; c'est une figure ronde-bosse, due à M. J. Feuchère. Les quatre médaillons représentent les quatre âges de l'éducation du cheval ; l'état sauvage par M. Rouillard, un combat de cavalerie antique par M. Feuchère, où l'on retrouve toutes les belles qualités de son bas-relief de l'Arc de l'Étoile; l'équitation au temps de Louis XIII par M. Justin, et les luttes de l'hypodrome moderne par M. Schœnwerk. Cet artiste, à qui l'on doit de belles statuettes



Bouclier de M. Froment-Meurice.

en bronze et des modèles d'orfévrerie que nous avons cités plus haut, n'a pas bien compris la beauté très réelle du cheval de course, et son bas-relief est inférieur aux trois autres. Ce bouclier montre bien, du reste, quel rôle joue l'exécution dans le classement des œuvres d'arts; où est l'orféverie ici si ce n'est dans la frise en fer repoussé, les bas-reliefs sont en argent il est vrai, mais ils seraient tout aussi bien en bronze, et là il n'y a d'autres différence entre M. Froment Meurice et son voisin M. Denière, que celle du métal.

Nous passerons sous silence une foule de bracelets, de broches, de pendants, de flacons, de *thés* et de *cafés* variés, il est bon cependant de citer dans la menue bijouterie de M. Froment-Meurice un cachet en fer fondu, ciselé et couvert d'incrustations en or, la frise de petits singes qui en forme la poignée est charmante; et une garniture de pipe en argent, un sultan et une odalisque. Ces deux modèles sont dus à M. Jules Cavelier, un jeune sculpteur qui vient de remporter le premier prix de Rome, après avoir fait ses premières armes dans l'orféverie. Il y a toute une famille de Cavelier à qui, comme à celle des Feuchère, l'industrie des bronzes, les arquebusiers et quelques orfèvres doivent leurs plus gracieux modèles. Il faut espérer que M. Jules Cavelier comme M. Jean Feuchère, se souviendra de l'art auquel il a dû ses premiers succès.

Un moyen de faire descendre les artistes au secours de l'industrie, serait de leur en rapporter la gloire; la critique des grands journaux, d'ordinaire si superficielle, ne s'est pas assez enquis de ces détails dans lesquels nous nous faisons un plaisir d'entrer. On a vu tel modèle de pendule payé quelques louis rapporter vingt mille francs au fondeur qui l'éditait; que le marchand garde son bénéfice, c'est bien, mais qu'il en revienne quelque chose à l'artiste, ne fût-ce que l'honneur du succès. A un autre point de vue, nous regrettons trop pour notre part l'ignorance où nous sommes sur les auteurs qui ont produit jadis la plupart des charmantes choses que nous recueillons, pour ne pas chercher à nous créer cette obligation auprès des amateurs futurs de leur indiquer ceux des quelques productions de notre époque qui mériteront d'être recherchées plus tard. Outre ceux que nous

avons nommés, et ceux dont nous allons parler dans un instant, quelques uns, et des meilleurs, manquaient à l'exposition des produits de l'industrie. M. Jeannest, par exemple, que les plus habiles reconnaissent pour leur maître, et dont les petites figurines de trois à quatre pouces de proportion sont autant de merveilles de grâce et de finesse. Le duc d'Orléans lui avait commandé de nombreux travaux; il est maintenant en Angleterre. M. Édouard de Beaumont qui le suit de près, talent distingué qui a pu réaliser dans la corbeille de mariage de mademoiselle Charlotte de Rothschild, un de ces charmants chefs-d'œuvre d'or, d'argent, de lapis et d'ivoire, que seroient heureux de signer les plus habiles artistes de la renaissance; ceux-là, et d'autres encore qui qui marchent sur leurs traces, ce ne sont donc pas les artistes qui nous manquent, et là encore nous n'avons qu'à vouloir..

A côté de MM. Morel et Froment-Meurice il faut placer comme, fabricant habile M. Rudolphi qui a succédé à M. Wagner dans sa fabrique d'orfévrerie. — On oublie vite de nos jours, M. Wagner, le premier parmi nous avait fait rentrer l'orfévrerie dans une voie meilleure; de lui est venu l'impulsion : parti du point de vue de l'imitation des ouvrages anciens, il n'a fait le plus souvent que des restitutions, mais ces sortes de travaux qui témoigneront plutôt de son goût que de son génie, doivent céder le pas maintenant aux ouvrages originaux. M. Rudolphi a conservé avec soin la tradition du maître, et il s'est présenté cette année avec une exposition parfaitement semblable à celle de M. Wagner en 1839, il a refait son vase byzantin qui est maintenant au musée de Berlin, ses petits meubles niellés avec soin, ses sabres et ses poignards ornés de turquoises dans le genre oriental, mais il n'a pas fait un pas de plus, il est resté stationnaire, c'est presque dire qu'il a reculé. Un coffre à bijoux en argent ciselé était sa pièce principale; il ne manquait pas de parties parfaitement exécutées, mais là encore, comme dans toutes ses productions, il avait introduit comme accessoires une profusion de perles baroques, de pierres de couleurs enchâssées et en grappes qui rappelaient en petit les merveilles d'un goût suspect de Melchior Dinglinger que l'on voit au *Grüne Gewölbe* de Dresde. Les yeux se reposaient avec plaisir de tout ce papillotage sur la belle aiguière en argent

commandée par M. le duc de Luynes. Cette pièce d'orfévrerie, la plus belle de l'exposition par son travail et par ses dimensions, se trouvait dans la case de M. Rudolphi, qui en a exécuté la *monture*. Elle est due à un sculpteur de talent, à M. Geoffroy Dechaume, dont nous avons déjà parlé à propos de la coupe en cornaline de M. Froment-Meurice. Le dessin de ce vase, que nous donnons à la page suivante, ne peut donner qu'une idée très imparfaite de son œuvre. Après avoir chanté l'ivresse, M. Dechaume a voulu écrire l'histoire du charmant génie des eaux ; c'est la vie d'Ondine qui est le sujet des diverses compositions qui ornent son vase. La mythologie païenne a un côté plastique supérieur à celle du nord, les blanches épaules de la Galatée et son cortège de naïades et de tritons, parlent mieux au génie de la sculpture que les pâles divinités de l'olympe scandinave. Mais ce que l'on perd en formes robustes, on le gagne souvent en délicatesse de sentiment, et M. Dechaume a parfaitement réussi à faire passer dans son œuvre tout le charme poétique de la légende. Exécuté sous les yeux de l'artiste, et dans son atelier, ce vase est entièrement repoussé au marteau, à l'exception du pied qui est fondu ainsi que l'exigait la grandeur de la pièce. Il est destiné à servir de pendant à deux autres vases que M. le duc de Luynes a fait faire il y a quelques années pour son château de Dampierre. Quel que soit l'avenir de cet art que l'exécution de ces trois ouvrages a puissamment contribué à développer en France, ils assigneront toujours aux artistes qui les ont exécutés, MM. Wagner, Wecht et Dechaume une place honorable parmi les orfèvres du XIXe siècle.

En ce moment les artistes qui se consacrent à l'orfévrerie, se trouvent dans une singulière position ; l'on s'obstine à fermer les portes du Louvre à la ciselure ; et si elle veut entrer à l'exposition, on lui demande sa patente. Cet état de choses ne saurait durer, et il faut espérer que les développements qu'elle est appelée à recevoir lui assigneront bientôt une place distinguée dans nos expositions annuelles. Tous les genres de peinture y sont admis, on y reçoit également la gravure en médailles et celle sur pierres fines : quelle raison d'en tenir éloigné un art dont les produits figurent parmi les plus précieuses richesses de nos collections pu-



Aiguière de M. G. Dechaume.

bliques. D'un autre côté l'orfévrerie tend à sortir de la tutelle du fabricant, toujours jaloux d'imprimer un pouce vulgaire sur les plus délicates aspérités de la cire qui doit lui servir de modèle, et son affranchissement sera bientôt complet, si les amateurs veulent bien se persuader que c'est seulement en s'adressant directement à l'artiste lui-même qu'ils peuvent espérer des productions d'une valeur réelle sous le rapport de l'art. Il y a bien peu d'ateliers aujourd'hui où s'exécutent les ouvrages d'orfévrerie ; mais leur nombre augmentera, et l'on ne saurait trop engager les sculpteurs-orfèvres à s'occuper eux-mêmes de la ciselure et des détails matériels de leur art.

Ces quelques pages, où nous avons eu surtout en vue de faire connaître plusieurs artistes laborieux dont les noms paraissent pour la première fois devant le public, seraient incomplètes si nous n'y disions pas quelques mots des travaux de M. Wecht, dont le nom a déjà été rappelé deux fois dans cet article. Cet artiste, que nous regrettons de n'avoir pas rencontré à l'exposition, est un bel exemple de ce que peuvent dans les arts la constance et le dévouement. Simple ciseleur d'abord, son habileté le fit remarquer par un marchand d'antiquités très connu, M. Lheric, qui le prit sous sa direction, et pendant dix ans lui fit ciseler et repousser l'or et le fer. — L'or, d'après des échantillons choisis de l'art antique. — Le fer qui se changeait entre ses mains en boucliers et en cuirasses d'un travail merveilleux, d'après les plâtres des plus belles pièces de la renaissance, ou d'après les compositions de Raphaël et de Jules Romain, gravées par Marc-Antoine. Les ouvrages que le merveilleux ciseleur exécuta pendant cette période de temps, la liste en serait longue et curieuse, tiennent tous un rang fort honorable dans les musées de l'Allemagne et du nord de l'Europe. L'un de ces derniers, un plat en argent, d'une assez grande dimension, fut vendu 24,000 fr., il y a deux ans, au roi de Prusse, mystifié d'une façon charmante par un brocanteur de Cologne. Le hasard, en mettant M. Wecht à la suite des maîtres de l'antiquité et de la renaissance, ne pouvait lui donner des guides plus sûrs. Lassé à la fin de l'obscurité où le tenait caché le marchand qui l'exploitait, il résolut de voler de ses propres ailes et au grand jour. Les travaux mystérieux de la contrefaçon, en

lui apprenant à modeler d'après les estampes et les dessins des maîtres, n'avaient pas tardé à en faire un sculpteur distingué, et le premier ouvrage qu'il produisit est un des vases en argent de M. le duc de Luynes, cités plus haut, dont ce grand connaisseur, qui est aussi un excellent praticien, n'hésita pas à lui confier l'exécution. Ce vase fit sensation dans le cercle restreint d'amateurs et d'artistes qui se préoccupaient de ces sortes de travaux. Maintenant, M. Wecht a plus de demandes qu'il n'en peut satisfaire. Lorsque nous avons visité son atelier dernièrement, il exécutait, en argent repoussé, une statuette équestre de madame Nathaniel de Rothschild, d'après Barre, un grand vase de sa composition, Jupiter foudroyant les Titans, pour MM. Stor et Mortimer. de Londres, et une buire, le combat des Centaures et des Lapites, encore pour le château de Dampierre. Nous ne pouvions nous lasser en regardant ce dernier travail modelé dans l'argent avec la liberté magistrale et la chaleur d'exécution que l'on rencontre tout au plus dans les esquisses en cire, d'admirer avec quelle puissance l'artistc est parvenu à maîtriser la matière sur laquelle il opère.

Encore quelques efforts qui généralisent ces beaux commencements, et nous ajoutons un nouveau fleuron à notre couronne artistique. Cependant nous devons le dire, l'orfévrerie n'est pas encouragée, à part quelques personnes, M. le duc de Luynes, M. le prince Demidoff, quelques banquiers et plusieurs étrangers qui s'en occupent, les uns par vanité, les autres par sentiment ou par instinct, personne n'en a cure. Dans cet art, comme dans la peinture et la sculpture, rien de réellement grand ne saurait se faire en dehors de ce que l'on appelle aujourd'hui le pouvoir, et que remplaçait autrefois les communautés et les corporations : cette assistance lui a mànqué jusqu'à ce jour. Pourquoi le ministre ne commanderait-il pas pour nos musées quelques beaux vases dont les compositions, modelées par des sculpteurs en renom, seraient exécutées par nos plus habiles ciseleurs? De semblables productions donneraient certainement une haute idée de ce que nous pouvons faire en ce genre. Dans l'état où elle se trouve aujourd'hui, l'orfévrerie est néanmoins, nous le répétons, dans une voie excellente, et nous n'attendrons pas une prochaine exposition pour tenir nos lecteurs au courant des ouvrages nouveaux dignes de leur être signalés.

EUG. PIOT.

# BRONZES.

En examinant attentivement les objets exposés dans les galeries de l'industrie (il est bien entendu que, dans cet article, nous ne voulons parler que de ceux qui ont des rapports plus ou moins directs avec les arts du dessin), on ne peut s'empêcher de se demander si ce luxe, qui éblouit au premier aspect, est une véritable richesse; si cette fécondité apparente ne cache pas une stérilité d'invention réelle; en un mot, si toute cette prétention au progrès est fondée et peut soutenir le regard investigateur d'une critique entièrement désintéressée. Loin de nous l'idée de partager les préventions de ces esprits chagrins qui sont persuadés que les siècles passés étaient en tout bien supérieurs à celui où ils ont le malheur de vivre, et que l'art, dont ils ont fait l'objet de leur étude, tombe précisément en décadence au moment où eux-mêmes, remplacés par des générations nouvelles, sont sur le point de terminer leur carrière. Ces contempteurs des temps présents ne sont pas rares; ils comptent dans leurs rangs des gens d'un grand esprit, des hommes de génie même dont les œuvres admirables donnent aux paroles un éclatant démenti.

Mais l'esprit et le génie, qualités si éminentes qu'elles soient d'ailleurs, ne suffisent pas pour être bon juge; et lorsqu'il s'agit de prononcer dans une cause qui met presque toujours en jeu les fibres les plus secrètes de l'amour-propre, une intelligence plus bornée, mais dépouillée de toute espèce de prévention et guidée par un profond amour de la vérité, doit naturellement

offrir des garanties d'une justice plus désintéressée. Loin de nous donc encore une fois la funeste pensée de calomnier notre époque pour exalter les âges passés, d'immoler nos contemporains aux mânes de ces grands hommes, auxquels la postérité a distribué d'assez glorieuses couronnes pour que leurs cendres soient satisfaites et n'exigent pas d'aussi odieuses hécatombes. Examinons froidement le fond des choses; dépouillons-les, s'il est possible, de ces couleurs brillantes dont on s'efforce de les farder; et, dans une question aussi délicate, écartons soigneusement toute espèce de personnalité.

Dans les pages précédentes on a déjà mis en présence l'industrie moderne française et l'industrie des temps passés ou des nations étrangères. Cette comparaison entre des nations et des époques différentes nous semble renfermer des enseignements tellement utiles que nous croyons devoir ajouter encore ici quelques nouvelles réflexions.

On parle souvent dans le monde du progrès des lumières, et l'on vante les nombreuses découvertes que l'esprit humain fait chaque jour dans le domaine de la science. On se hâte d'élever des trophées qui proclament hautement ces soi-disant nouvelles conquêtes de l'intelligence, et l'on s'attribue les honneurs d'une victoire gagnée depuis long-temps. Cependant on s'aperçoit à chaque instant que ces inventions si récentes sont en réalité fort vieilles, et que loin de venir au secours de nos besoins vrais ou factices, elles ne sont tombées dans l'oubli que parce qu'elles étaient plus onéreuses ou plus insignifiantes qu'utiles.

Que l'on parcoure les collections publiques et particulières où se trouvent rassemblées ces reliques des autres siècles, et l'on sera tout étonné d'y retrouver une foule d'objets *inventés* à l'instant même. On remarquera aussi que, dans le plus grand nombre de cas, les améliorations n'ont, pour ainsi dire, point été successives, et que les découvertes véritablement nouvelles et utiles ont été tout d'un coup portées à un degré de perfection qu'on s'est vainement efforcé de surpasser depuis. Cette dernière remarque, moins applicable aux sciences physiques et mécaniques (quoiqu'elle le soit encore plus qu'elle ne le paraisse au premier coup d'œil), est surtout d'une justesse irrécusable quand il s'agit

de la peinture, de la sculpture et des différentes branches de l'art qui s'y rattachent. En effet, les sculptures antiques, soit en bronze, soit en marbre, sont presque autant de chefs-d'œuvre que les plus grands génies modernes se proposent comme des modèles inimitables. Envisagés sous le point de vue de l'exécution matérielle, ces monuments offrent dans toutes leurs parties des exemples d'une perfection désespérante : on dirait que les anciens n'ont point connu la difficulté. Les matières les plus rebelles au ciseau, celles même que nous ne pouvons entamer qu'en petits échantillons et avec de la poudre de diamant, sont taillés par eux en plein bloc et aussi facilement que la pierre la plus friable ; sous leurs mains habiles, les métaux alliés de mille manière prennent les formes les plus nobles et les plus élégantes ; les villes se peuplent de statues de bronze et de colosses en telle profusion que, suivant les auteurs, leur nombre égale au moins celui des habitants, si même il ne le surpasse. Et ce ne sont pas seulement les époques privilégiées de Périclès et d'Adrien qui témoignent un pareil mépris pour la difficulté : à mesure qu'on remonte le cours des siècles, et qu'on pénètre dans la civilisation égyptienne, on rencontre à chaque pas de nouveaux prodiges, et l'œil, étonné à la vue des gigantesques débris des monuments éthiopiens ou indiens dont l'origine se perd dans la nuit des temps, ne sait, pour ainsi dire, à quelle race cyclopéenne il faut attribuer cette réalisation de l'impossible. Quels que soient les procédés mécaniques employés par les anciens, on conviendra sans peine qu'ils étaient au moins suffisants, et que nous n'avons pas lieu d'être très fiers de nos progrès en ce genre.

Il en est de même de la peinture ; aussi, et sans vouloir entrer dans une discussion scientifique sur le degré de perfection où elle était parvenue dans l'antiquité, qu'il nous suffise de remarquer, pour parler de choses particulièrement applicables à nos mœurs et à nos usages, que la peinture à l'huile, à peine inventée, des hommes de génie s'en emparent, créent l'art moderne, et, en moins de quatre-vingts ans, enfantent une série d'inimitables chefs-d'œuvre dont la contemplation devient, pour leurs successeurs, une source toujours nouvelle de jouissances et d'études.

Mais sommes-nous donc en progrès, et pouvons-nous revendi-

quer à notre tour la gloire d'avoir surpassé nos ancêtres en inventions et en perfectionnements? La réponse à cette question est bien simple, car il suffit de comparer les travaux des anciens et les nôtres, et d'exposer nettement les conditions qui constituent un progrès. Pour qu'il y ait progrès, il faut que les œuvres d'art soient, sous le point de vue de la conception et de l'exécution, supérieures à celles qui passent généralement pour les plus belles. A un degré plus bas de l'échelle des connaissances humaines, là où la main d'œuvre entre pour une part importante, il faut que les produits, à mérites égaux, soient livrés à un prix notablement inférieur, ou que, si les prix restent également élevés, l'exécution soit de beaucoup supérieure. En effet, si le génie ne fait point de nouvelles conquêtes, si la main ne devient point assez habile pour fabriquer aussi bien et à meilleur compte, ou à prix égal, mais beaucoup mieux, où est le progrès?

Le Louvre vient de fermer ses portes après avoir reçu plus de deux mille peintures ou sculptures envoyées par l'élite des artistes, et triées soigneusement par une commission exclusivement composée de personnages reconnus officiellement pour les meilleurs juges et les plus beaux génies de l'époque. Chacun de nous a pu voir ces toiles toutes fraîches, toutes brillantes d'un verni que le temps n'avait pu encore altérer; ces toiles, derrière lesquelles s'effaçaient plus que modestement de vieilles peintures, signées des plus grands noms, qui poussaient l'urbanité jusqu'au point de s'exposer à une ruine certaine en cédant leurs places à des hôtes exigeants qui leur enlevaient sans façon le jour et l'air, et juger si nos prétentions au progrès sont bien légitimes. Les galeries où viennent d'être exposés les produits de l'industrie nationale offrent de pareils enseignements et font naître des réflexions analogues. Maintenant on fait mieux qu'autrefois, dit-on; les fabricants le prétendent, et le public en général le croit. Dans l'impossibilité où nous sommes d'examiner sérieusement et en détail les productions des différentes branches de l'industrie qui peuvent intéresser les lecteurs de ces feuilles, nous avons dû comme on l'a déjà fait observer, limite notre choix à celles qui touchent de près aux beaux arts proprement dits.

Ainsi après avoir parlé des tissus, de la céramique, de l'orfévrerie, nous allons nous occuper des objets fondus en bronze.

Les procédés de la fonte du bronze n'ont été décrits que très rarement, et encore d'une manière fort imparfaite, dans les articles consacrés à la sculpture; ils méritaient cependant de fixer l'attention de cette foule d'écrivains qui ont entrepris la rude tâche de former le goût du public et de diriger les amateurs dans la bonne voie. Sans une connaissance assez approfondie des alliages, des différentes manipulations du moulage, il est impossible d'apprécier, même approximativement, l'âge, la valeur et le plus ou moins de réussite ou d'un meuble ou d'une statue. L'artiste peu initié dans les mystères de la fonte s'expose à voir défigurer son modèle par d'ignorants manœuvres; et l'amateur qui consent à payer une somme considérable pour donner à des œuvres fragiles l'immortalité du bronze, n'obtient trop souvent que des figures déshonorées et sans valeur. Cet état de décadence de l'art moderne est tellement senti par les gens délicats, qu'il est bien rare de rencontrer dans leurs cabinets des bronzes récents, tandis qu'on les voit rechercher soigneusement, et pousser à des prix très élevés, les productions de l'antiquité ou de la renaissance. D'où vient donc ce juste mépris pour les fontes nouvelles? Avouons-le franchement, c'est qu'elles ne sont que des objets de commerce; c'est que ces bronzes, décorés du titre pompeux de *bronzes d'art*, sont d'un métal grossier, d'une exécution déplorable; c'est qu'il ne reste plus rien de la finesse primitive du modèle livré par l'artiste; c'est que ce modèle, fondu en sable, est sorti du moule sillonné de coutures causées par le rapprochement imparfait des pièces qui le composent; c'est que toute son épiderme est couverte de petits grains, criblée de petits trous occasionnés par le sable, quelque fin, quelque bien battu qu'il soit; c'est que, pour faire disparaître ces rugosités, atteindre ces cavités, enlever toutes ces coutures, réunir toutes ces pièces, fondues la plupart du temps séparément, afin d'éluder les difficultés du moulage et de la fonte en une seule pièce, on a livré l'œuvre de l'artiste, déjà si mutilée, à des ouvriers ignorants, qui l'ont soudée, riflée, ciselée, grattée, passée

au papier de verre jusqu'à ce qu'il ne reste plus l'apparence d'un muscle, d'une forme accusée franchement, d'un détail spirituellement accentué; c'est qu'en un mot il n'y a de belle fonte que la la fonte à cire perdue; qu'elle seule conserve intacte la trace du doigt du sculpteur, et que tant qu'on persévérera dans le système déplorable de la fonte en sable, il faut renoncer à regarder les bronzes comme des productions distinguées, et les ranger purement parmi les objets de commerce et de spéculation.

Ces réflexions paraîtront sans doute sévères, injustes même aux parties intéressées, qui ne manqueront pas de nous citer quelques pièces *réussies* au moyen de la fonte en sable, qu'un grand nombre de considérations les engage à préconiser. Nous connaissons plusieurs de ces exceptions heureuses, qui témoignent une grande intelligence de la part de leurs auteurs; mais leur extrême rareté prouve assez clairement combien le procédé est vicieux et donne une nouvelle force à l'opinion que nous essayons de faire prévaloir. Du reste nous reviendrons plus tard sur ces pièces exceptionnelles, et nous examinerons si elles ont tout le mérite qu'on leur attribue.

Les opérations de la fonte à cire perdue et celles de la fonte en sable étaient également connues des anciens et des artistes de la renaissance, leurs heureux imitateurs. Le tact exquis et le goût parfait qui les ont toujours guidés dans leurs œuvres, ne les ont point abandonnés dans le choix des procédés qu'il convenait d'employer pour réaliser leurs pensées de la manière la plus propre à les faire valoir. Aussi n'ont-ils jamais confondu ces deux procédés dans leur emploi, et ont-ils moins encore exclu, comme on l'a fait de nos jours, celui qui donnait des résultats incomparablement plus beaux et plus fins. Les objets qui devaient être reproduits en grande quantité, ceux destinés au commerce, des médailles, des monnaies, étaient coulées en sable. On trouve quelques bas-reliefs anciens, d'une dépouille facile au moulage, fondus de cette façon; ils sont rares cependant, et leur nombre n'approche pas à beaucoup près de celui des bas-reliefs exécutés de l'autre manière. Quant aux figures de rondes-bosses, petites ou grandes, quant aux sujets qui présentent des parties d'une

saillie considérable ou entièrement détachées, ils n'ont jamais employé, pour les reproduire, que la fonte à cire perdue, et nous conseillons fort aux amateurs d'y regarder à deux fois avant d'admettre dans leur collection, comme antique ou comme de la renaissance, une figurine évidemment fondue en sable. Quelque belle que paraisse la patine, quelque habile que soit la retouche, il y a tout à parier que c'est une contrefaçon qui ne remonte guère plus haut qu'à la fin du siècle de Louis XIV.

Pour mieux faire comprendre la différence qui existe entre ces deux procédés, pour mieux fixer les limites de leur emploi et indiquer les améliorations dont ils sont susceptibles, il est indispensable que nous les décrivions d'une manière abrégée, mais claire. On nous pardonnera, nous l'espérons, l'aridité des détails qui vont suivre, en réfléchissant qu'ils sont absolument nécessaires pour éclairer la question qui nous occupe, question doublement importante sous les points de vue de l'art et de l'intérêt des amateurs.

Comme chaque objet réclame des soins particuliers, et que nous ne pouvons entrer ici dans tous les détails que ces opérations diverses exigent, nous supposerons qu'il s'agit de fondre une figure de moyenne grandeur. Les bas-reliefs d'un moulage facile et qui n'ont point de fortes saillies, présentent peu de difficultés; ceux qui ont des parties détachées ou très saillantes, demandent à peu près les mêmes manipulations que les figures de ronde-bosse; et quant aux figures colossales ou équestres, nous n'avons pas à nous en occuper d'une manière spéciale dans un recueil de la nature de celui-ci.

Le modèle, en cire ou en terre, du sculpteur terminé, si on désire le reproduire en bronze au moyen de la fonte en sable, voici à peu près la série des opérations nécessaires pour obtenir ce résultat. On moule d'abord ce modèle en plâtre, car le fondeur ne peut battre sa terre sur un modèle qui n'offrirait pas une résistance suffisante. Nous supposons le lecteur initié, au moins légèrement, aux procédés du moulage en plâtre. Il sait déjà que, dans ce cas, le moule est composé d'une quantité plus ou moins considérable de pièces réunies ensuite dans d'autres beaucoup

plus grandes et bien moins nombreuses, qu'on appelle *chapes*, et qui servent à les rassembler et à les retenir ; il sait aussi que, pour éviter de grandes difficultés de moulage, on détache très souvent du modèle des bras, des jambes, des mains ou des accessoires isolés du corps principal de la pièce. Toutes ces *coupes*, moulées et coulées en plâtre séparément, sont réunies ensuite, quand on *monte* la figure, au moyen de goujons et de plâtre liquide qui soude les parties détachées. La figure, en cet état, est sillonnée de coutures saillantes occasionnées par le manque inévitable d'adhérence parfaite entre les pièces du moule. Au moyen de *ripes*, espèce de spatules finement dentelées, on enlève ces coutures; puis, avec d'autres outils, on fouille les endroits creux qui seraient venus bouchés ou empâtés ; on rend les contours de certaines parties, toujours amollies par le plâtre, comme les paupières, la bouche, les boucles de cheveux, les doigts, plus nettes et plus fermes. Ces retouches, le plus souvent, sont confiées aux mouleurs eux-mêmes, et l'on devine facilement, quand le sculpteur ne prend pas la peine de réparer le modèle, comment cette opération peut être faite. Parvenue à ce point, la figure en plâtre n'est plus déjà une reproduction très fidèle du modèle original; l'œil exercé des gens de goût est choqué par des épaisseurs superflues, par des enfoncements qui brisent une forme, par un travail inégal qui ôte à l'épiderme cette unité d'exécution d'un si grand charme dans les œuvres d'art. Mais les souffrances du véritable connaisseur ne sont pas terminées, et le modèle a encore à soutenir de rudes assauts, d'où il ne sortira pas sans de nombreuses blessures. Le plâtre *réparé* est livré au fondeur, qui le durcit en le saturant d'huile; puis, lorsqu'il l'a examiné en tous sens, et qu'il a calculé la manière dont il le moulera en sable et dont il disposera ses pièces, il partage de nouveau ce modèle en plusieurs morceaux qui seront fondus à leur tour séparément. Ces coupes n'ont pas toujours lieu; mais cependant il est fort rare qu'on n'en vienne pas à cet expédient, qui facilite beaucoup le travail. Si la figure a des draperies, le mal est moins grand, et l'on s'arrange pour que la soudure soit cachée par quelque pli ou le bord du vêtement. Mais dans une figure nue, qui a une jambe ou un bras très saillant, on n'hésite pas davantage; l'on

coupe au beau milieu d'un muscle, sur le sommet de l'épaule, à la cuisse, etc., quitte à rejoindre ces membres infortunés par des queues d'arondes, des rivets ou de la soudure. On lime ensuite ces places, qui présentent des épaisseurs, des bavures, placées généralement sur des attaches, c'est-à-dire sur les points les plus importants des muscles, et tout est dit. Voilà donc la figure en plâtre huilée, coupée et prête à être moulée. Déjà le mélange du sable neuf et du sable qui a servi a été fait dans les proportions convenables; le tout parfaitement corroyé, puis passé au tamis de crin fin ou même au tamis de soie, a été humecté à point; en le pétrissant ce sable forme une masse homogène et prend parfaitement l'empreinte de la peau de la main sans s'y attacher. Le fondeur a réuni autour de lui la batte, le maillet et les outils destinés à fouler le sable; le tranchoir ou la tranche, spatule coupante et pointue, plate à un bout, recourbée à l'autre extrémité, servant à ouvrir dans le moule la place vide des jets et des évents; le couteau à parer, lame ployante, lisse et arrondie, que l'on promène sur le sable, saupoudré de charbon pilé, pour lui donner un plus grand degré de finesse; les châssis de différentes formes et de différentes grandeurs, espèce de caisses en bois ou en fer sans fond, composés d'une ou de plusieurs pièces, et destinés à contenir le sable des moules; les épingles et les épinglettes, petits fils d'acier ou de fer que l'on enfonce dans les pièces de rapport pour les fixer à la chape qui doit les envelopper; le poussier de charbon extrêmement fin et renfermé dans un sac de batiste; le fondeur, en un mot, a sous la main tous les matériaux, tous les ustensiles dont il peut avoir besoin, et il procède au moulage.

Il prend un de ces châssis garnis extérieurement de tasseaux propres à fixer des goujons qui retiendront l'autre châssis qu'on lui superposera, et intérieurement de rainures qui maintiendront le sable comprimé; il le pose à l'envers sur une planche bien unie, faisant l'office de table; il étend du sable dans l'intérieur du châssis, le presse avec les mains, et, à chaque couche, le foule dans la rainure pour le bien faire adhérer. Le foulage avec les mains terminé, il saisit le maillet par l'extrémité du manche un peu élastique, et bat la terre à petits coups secs, en allant des

bords au centre. La terre, bien battue, est ensuite égalisée en passant sur sa surface une vieille lame d'épée ou une règle de tôle. Le mouleur retourne alors le châssis de sorte que la partie appuyée sur la table se trouve maintenant en dessus.

Il présente alors le modèle sur la surface du sable, à l'endroit le plus convenable ; il trace son contour avec la tranche ou un ébauchoir, et creuse le sable ; il enfonce et retire à une ou deux reprises le modèle, qu'il finit par asseoir dans ce trou de manière que la moitié environ de son épaisseur soit en saillie sur la surface ; il remet du sable tout autour, le foule avec le doigt et le manche du maillet, rajoutant du sable à mesure qu'il se tasse ; enfin, il l'égalise en passant plusieurs fois le tranchoir ou le couteau à parer. Voilà le modèle bien fixé et enterré à moitié. Pour terminer cette première opération, il ne reste plus qu'à poncer la surface du sable et du modèle en secouant dessus le petit sac rempli de poudre de charbon, qu'il ne faut point épargner ; l'excédant disparaît ensuite sous le vent d'un soufflet, et il n'en reste juste que ce qu'il faut pour empêcher le sable, qui va être battu sur cette partie, de s'y attacher. Dans cet état, on dit que la pièce est sur *couche;* c'est alors que le véritable moulage commence.

Le fondeur bat sur le modèle autant de pièces de rapport qu'il juge convenable pour atteindre parfaitement toutes les cavités et pour pouvoir les en retirer. Il suit en cela une marche analogue à celle du mouleur en plâtre faisant un creux sur le modèle que lui livre le sculpteur, ou sur une autre figure. Il couvre donc entièrement le modèle de pièces qu'il détache et représente plusieurs fois pour s'assurer qu'il se dépouille parfaitement. Toutes ces pièces sont saupoudrées de charbon, afin qu'elles ne s'attachent pas ensemble, ni à la chape qui va les réunir. Cette première partie du modèle bien moulée, il fixe, au moyen d'écrous ou de goujons, un deuxième châssis sur le premier, et il bat sur ces pièces une chape de terre qui les enveloppe. Toutes les pièces y sont ensuite collées avec de l'empois ou sont fixées avec des épingles de fil de fer, qui les retiennent chacune dans l'ordre où elles ont été battues. Arrivée à ce point, la première partie du moule est terminée.

L'ouvrier retourne le moule; le châssis qui contient la couche se trouve alors en dessus; il la détruit, il enlève la terre et voit la deuxième partie du modèle. Alors recommence une série d'opérations entièrement analogues à celles qu'il a déjà faites. Après avoir poncé de noir cette nouvelle surface, il bat donc les pièces de rapport, et ensuite une ou plusieurs chapes, selon qu'il est nécessaire; il ouvre les châssis, dégage et enlève le modèle; il examine si l'empreinte est exacte; il recolle les petites parties qui se sont détachées, tranche dans le sable les canaux ou *jets* par où coulera le métal, et ceux plus petits, nommés *évents*, qui doivent servir au dégagement des gaz, et de l'air refoulé par le bronze à mesure qu'il remplit les cavités du moule; il fait sécher ces châssis dans une étuve ou autour d'un feu de charbon, pour en chasser toute l'humidité, qui pourrait occasionner les plus graves accidents au moment où le métal bouillant pénètrerait dans le moule; il noircit tout le creux à la fumée de torches de poix résine, et le moulage est fini.

On observera cependant que si on versait le bronze dans un moule de cette nature, on obtiendrait une figure massive. Or, pour éviter une dépense inutile de métal, qui rendrait l'objet d'un déplacement beaucoup plus difficile, et surtout parce que l'on a remarqué que plus les fontes étaient minces, plus l'empreinte était délicate et fidèle, il a fallu trouver un moyen d'obtenir des objets creux intérieurement, et de donner au métal le degré d'épaisseur convenable. On atteint ce but à l'aide du *noyau*, espèce de figure en relief plus *maigre* que le modèle original, et renfermée dans le moule sans qu'il le touche nulle part. Dans ce cas voici comment il s'exécute.

Le mouleur fait souvent deux bons creux, pour ne pas s'exposer à abîmer celui qui servira à la fonte; mais, ordinairement, un seul suffit, surtout si l'ouvrier a un peu d'adresse. Il commence par boucher tous les enfoncements, qui ne permettraient pas au noyau battu dans l'intérieur du moule de sortir. Il ponce le bon creux avec du charbon, et façonne une *armature*, espèce de squelette en fer dont les extrémités portent à différents endroits du moule, mais le plus possible à sa base. Alors il foule du sable

avec les doigts et le manche du maillet dans l'intérieur du creux et autour des branches de fer, jusqu'à ce qu'il adhère bien et soit fixé d'une manière solide après l'armature. Le noyau ainsi construit et remplissant exactement l'intérieur du creux ne laisserait pas de place pour l'introduction du métal. Ce vide nécessaire s'obtient en enlevant au noyau une épaisseur de sable égale à celle qu'on désire donner au bronze, et l'on s'assure que le vide sera le même partout en couvrant le noyau des repères, nommés *mouches,* faites avec des pincées de sable non battu. On comprend qu'en présentant le noyau dans le creux, l'élévation que ces mouches conservent indique précisément ce qui existe de vide entre le noyau et le moule et par conséquent l'épaisseur du métal. D'après ces indications on grossit ou l'on diminue le noyau. Quand il est terminé, il subit un recuit comme le creux, puis il est noirci et rajusté dans le moule. Les châssis, réunis par des écrous ou des goujons, sont serrés dans des presses qui les maintiennent solidement, ou sont enterrés dans une fosse si l'objet est d'une certaine dimension et demande à être fondu debout.

Si nous avons exposé les procédés du moulage avec quelques détails, c'est que peu de personnes en ont une idée bien nette, et que, dans aucun livre, on ne les trouve présentés d'une manière précise et méthodique. Les ouvriers n'écrivent guère, et ceux qui écrivent pour eux sont la plupart du temps des littérateurs fort peu initiés au technique des arts et des métiers qu'ils entreprennent de décrire. Leurs livres manquent généralement de clarté, parce qu'ils n'ont pas assez vécu dans les ateliers, et qu'ils n'ont jamais manié d'outils; parce qu'en un mot ils ne sont point maîtres de la matière qu'ils traitent, et que leur ouvrage est plutôt le résultat de compilations que le fruit de l'expérience. D'ailleurs les notes précédentes et celles qui vont suivre, sont nécessaires pour montrer en quoi les fontes en sable diffèrent de celles à cire perdue, et pour établir d'une manière incontestable la supériorité de celle-ci sur les premières.

Puisque nous n'écrivons pas un traité, nous ne parlerons pas de la construction des fourneaux, des creusets et de tout l'outil-

lage d'une fonderie. Nous ne ferons pas non plus une dissertation savante sur les alliages. Il suffira de dire que le bronze se compose généralement de 89 à 90 parties de cuivre, de 2 à 5 parties d'étain, avec l'addition de 4 à 7 parties de zinc; quant au plomb qu'on retrouve en très faible quantité, il est vrai, même dans les belles statues des Keller, il faut tâcher de le bannir tout-à-fait.

Le métal fondu et arrivé au degré de chaleur convenable est versé dans les moules par l'ouverture du jet (ou des jets s'il y en a plusieurs); il remplit toutes les cavités, et chassant l'air devant lui à mesure qu'il descend, il remonte enfin par les évents à la partie supérieure, au niveau de l'orifice des conduits qui l'avaient reçu. Lorsque le moule est refroidi on en retire la figure et les travaux du fondeur sont terminés.

Mais en quel état la figure sort-elle du moule? C'est ici la question, et c'est ce qu'il importe d'examiner. D'abord le modèle original livré par le sculpteur a été moulé en plâtre, a subi des coupes, a été remonté par des ouvriers, et, le plus souvent ce sont eux encore, malheureusement, qui font disparaître les coutures des pièces, et qui fouillent les *noirs*.

Cette reproduction plus ou moins infidèle est donnée au fondeur qui la démembre à son tour pour battre plus facilement ses pièces et diminuer le nombre des difficultés qui se présentent à chaque pas dans son art.

Admettons que le moulage ait été fait avec le plus grand soin, ce qui arrive rarement, la figure n'en viendra pas moins à la fonte sillonnée d'une foule de coutures et de *toiles,* parce que le métal pénètre toujours entre les nombreuses pièces du moule, quelques précautions qu'on ait prises pour les faire adhérer exactement : supposons aussi que le sable ait été parfaitement préparé, et que la poudre de charbon ou même de tripoli lavé soit très fine, la surface du bronze sera toujours couverte d'un grain qu'il est impossible d'éviter, même en opérant dans les circonstances les plus favorables, l'été pendant les jours les plus secs, ou l'hiver pendant la gelée.

De plus, on sera obligé de river, souder les membres fondus à part, ce qui ne s'exécute pas sans laisser des saillies de rivets,

des traces saillantes de soudures, qui paraissent d'une autre couleur que le métal quand il est réparé.

Ainsi donc, il faut que le ciseleur enlève, outre les jets et les évents, toutes les coutures et les toiles, toutes les épaisseurs des soudures et des rivets, toutes les traces des pièces; qu'il affleure ces parties à la surface générale, c'est-à-dire qu'il entame à droite et à gauche, avec le ciselet ou le rifloir, les parties voisines pour les niveler. Quant au grain dont nous avons parlé et qui est généralement très prononcé, si même il ne s'y mêle pas des soufflures et des empâtements, de deux choses l'une : on le laisse, ce qui est fort laid, car il se trouve souvent très marqué sur une place délicate ou importante; ou bien on l'enlève. Alors il n'y a pas de milieu, la pièce est ciselée, riflée, d'un bout à l'autre, à fond, jusqu'à ce qu'on ait atteint tous les endroits défectueux. Une fois engagé dans cette route funeste on ne s'arrête plus, on voit toujours quelque chose à nettoyer, à corriger, à adoucir; et lorsque l'ouvrier a passé, comme dernier coup de grâce, le fatal papier de verre, il ne reste plus rien du travail primitif, de cette finesse d'attache, de cette délicatesse d'épiderme qui est toute la vie, tout le charme dans les ouvrages d'art. Malgré les vices du procédé de la fonte en sable le sculpteur pourrait y remédier en partie si, comme les artistes anciens, il réparait lui-même son œuvre; mais c'est ce qu'il ne fait jamais : et comme dans le cas qui nous occupe il y a toujours beaucoup à réparer, et qu'un ciseleur, quelqu'habile ouvrier qu'il soit d'ailleurs, ne sait jamais assez de dessin et d'anatomie pour remplacer le sculpteur, plus la figure est réparée, plus elle est réellement abîmée.

On nous citera des fontes en sable très bien réussies de Richard, un des plus habiles fondeurs de l'époque; mais ces fontes dont on veut parler sont généralement de petites dimensions, comme des médailles, ou des bas-reliefs qui ne présentent pas à beaucoup près les mêmes difficultés que les figures de ronde-bosse. Encore a-t-il toujours fallu, dans celles d'un moulage un peu compliqué, enlever les toiles, c'est-à-dire *réparer;* et, malgré tout son art, il n'a pu éviter ce grain qui donne au bronze un aspect mat et spongieux on ne peut pas plus dé-

plaisant, surtout si on le compare à celui si brillant et si lisse des objets fondus par le procédé de la cire perdue. Lui-même a regretté toute sa vie d'être contraint à fabriquer des bronzes pour le commerce, et de n'avoir ni l'argent ni le temps nécessaire pour se livrer exclusivement à la fonte en cire. Après quelque temps d'études et de pratique, il n'est point douteux qu'il n'eût parfaitement réussi; car le peu d'essais qu'il a tentés dans ce genre, tels que le combat de Charles-le-Téméraire et la dague de M. de Triqueti, ne laissent rien à désirer. On pourra nous citer encore quelques bronzes, surtout ceux de la fonderie dirigée par M. Barrye; mais cette surveillance continuelle, exercée par un sculpteur aussi distingué; l'habileté et l'amour de l'art du fondeur qui le seconde, M. Honoré, sont des circonstances trop rares pour qu'elles se présentent souvent : malgré tous leurs efforts, ils ne peuvent néanmoins triompher entièrement des obstacles inhérents à un procédé ingrat, et leurs plus belles œuvres, nous n'en doutons pas, à leurs yeux et à ceux des connaisseurs, seront toujours celles qu'ils devront à la cire perdue.

Qu'on nous permette maintenant de donner quelques détails sur les opérations qu'exige cette manière de fondre avant de parler de la beauté incontestable de ses résultats.

Comme on n'opère que sur un modèle en cire, il est extrêmement important d'en obtenir un aussi parfait que possible. On arrive à ce but de plusieurs manières, et quelle que soit celle adoptée, le sculpteur lui-même est chargé uniquement des manipulations qu'elle exige. C'est déjà une chance de succès.

Si la figure doit venir massive, ce qui ne se fait généralement que pour de très petites figures, et ce qu'on doit éviter tant que l'on pourra, car le peu d'épaisseur du métal contribue à la beauté de l'empreinte, l'artiste n'a presque pas de précautions à prendre : il suffit d'employer une cire fusible, qui se vaporise entièrement à la chaleur, et ne laisse dans le moule aucun dépôt d'amidon ou de terre colorée. Le modèle, dans ce cas, s'exécute comme à l'ordinaire; seulement au lieu d'être en terre il est en cire, matière que les sculpteurs modernes ont moins l'habitude de pétrir, et que les anciens préféraient dans le plus grand nombre de circonstances.

Si l'on veut obtenir une figure creuse et légère, ce qui est toujours infiniment préférable, l'opération se complique, car on est obligé d'établir un noyau; et c'est la construction de ce noyau, sa dessiccation, qui présente des difficultés sérieuses, qui ont engagé les fondeurs à préférer la fonte en sable beaucoup plus prompte et moins exigeante. Ces difficultés cependant ne sont point telles qu'on ne puisse les surmonter sans trop de peine. La nature des terres et des matières que l'on emploie est si bien connue maintenant que nous ne doutons pas, qu'après un an ou deux d'études suivies et exclusivement consacrées à ce genre de travail, des fondeurs habiles, tels que Richard ou Honoré, ne parviennent à opérer toujours à coup sûr, et à livrer des fontes auxquelles on n'aurait à toucher que pour couper les jets et les évents.

Il y a plusieurs manières de faire ce noyau, et suivant la dimension ou le mouvement de la figure, le choix des procédés n'est pas indifférent; mais comme l'expérience seule peut servir de guide, nous nous bornerons à décrire les plus utiles sans nous occuper de leur application.

Le sculpteur dispose une armature en fer s'il le juge convenable, et modèle sa figure avec une terre composée d'argile et de bourre. Ces deux matières, après avoir été long-temps foulées, battues et arrosées dans une fosse, forment une espèce de pâte très fine, très onctueuse, très résistante au feu, qui prend le nom de *potée*. Elle s'emploie non seulement pour les noyaux, mais aussi pour les chapes. Le modèle terminé, on le laisse sécher, puis on le recuit pour en chasser toute humidité. Il s'opère dans la terre un *retrait* dont les proportions différentes, suivant la nature de la terre, sont connues. Si le retrait d'ailleurs n'était pas suffisant, on *écorcherait* la figure, et on l'amaigrirait autant que cela serait nécessaire. C'est ce noyau ou cette âme (anima), selon l'expression pittoresque des italiens, que l'artiste revet de cire, qu'il façonne à son gré et à laquelle il donne tout le degré de fini désirable. On attache des tubes de cire plus ou moins forts aux endroits que l'on juge propre à recevoir les jets et les évents que ces tubes représentent. On enfonce à diverses

parties du corps des épingles ou des petites broches de laiton qui, entrant dans le noyau et ressortant de la cire, pénètreront dans la chape dont on va la recouvrir, afin, qu'après la fonte de la cire, le noyau se tienne en équilibre au milieu de la chape, sans la toucher nulle part; car ces points de contact arrêteraient le métal et formeraient un trou dans le bronze. La chape ou l'enveloppe de la cire se pose avec de la potée, en couches d'abord extrêmement minces, que l'on augmente successivement et qu'on laisse sécher chaque fois. Quand la chape qui emprisonne la figure, les jets et les évents, a acquis une épaisseur suffisante, on la consolide avec du fil de fer ou même avec des bandes de ce métal, si la grandeur de la figure le demande. On fait chauffer cette masse de manière à fondre toute la cire sans qu'elle bouille; elle s'écoule par les trous des jets et des évents, en remuant le moule s'il est maniable, ou par une ouverture pratiquée exprès à la base, si son poids est trop considérable. La cire écoulée, on entoure la chape de charbons ardents, et on la recuit vigoureusement. On enterre le moule, soit dans une caisse, soit dans une fosse, quand sa dimension l'exige; on foule bien la terre tout à l'entour, afin de maintenir ses parois et empêcher que le poids du métal ne la fasse crever, puis on verse le métal par l'ouverture des jets. Si l'on a pris les précautions nécessaires, et si l'opération a été bien conduite, en cassant le moule on trouve une figure en bronze, parfaitement semblable à la cire du sculpteur. Il suffit de couper les jets et les évents, et de retirer, par un trou ménagé à la base ou à l'endroit le moins apparent, le noyau en terre que l'on brise et que l'on fait sortir morceau par morceau.

On voit facilement tous les avantages d'une pareille fonte. Elle s'exécute directement sur le modèle en cire tel qu'il est sorti des mains de l'artiste, et ne subit aucune retouche. Quelle que soit la pose des membres, quelqu'enlacement de bras et de jambes qu'un groupe puisse présenter, il n'est jamais nécessaire de mutiler les figures pour souder ensuite tant bien que mal ces tronçons épars. En un mot, le modèle et le bronze sont identiques; point d'épiderme spongieuse ou grenue, comme dans la fonte en sable; point de retouche nécessaire, si ce n'est aux places où l'on

a coupé les jets et les évents; partout au contraire brille la trace de l'ébauchoir ou du doigt du sculpteur, qui n'abandonne à l'ouvrier qu'un travail où les exigences de l'art n'entrent pour rien. Tels sont les motifs qui nous font regarder les fontes à cire perdue comme tellement supérieures à celles en sable, qu'elles seules nous semblent devoir mériter l'estime des vrais amateurs. Outre ces considérations, ils ne jugeront peut-être pas indifférent d'avoir un objet unique, car le modèle en cire étant perdu, et le moule ne pouvant servir qu'une fois, il ne reste de l'œuvre de l'artiste que le bronze dont ils sont possesseurs.

Voici un autre procédé qui permet de garder le modèle intact, ce qui peut être très avantageux en cas d'accident, soit pour réparer fidèlement, soit pour remettre une pièce dans un endroit qui aurait manqué à la fonte.

On fait un modèle en cire, en plâtre, en terre, ou en pierre, peu importe la matière; on le moule par le procédé ordinaire, c'est-à-dire qu'on fait autant de pièces qu'il est nécessaire, et qu'on les réunit ensuite dans de plus grandes. Le creux bien sec, on le durcit en l'imbibant d'huile ou de cire fondue, ce qui est préférable. On rassemble plusieurs pièces et l'on applique dans l'intérieur des plaques de cire ou de terre, de l'épaisseur qu'on désire donner au bronze. Il faut que tout le creux de plâtre soit revêtu de ces plaques, et que les morceaux se touchent parfaitement. Alors on fabrique une armature en fer, servant de carcasse au noyau, et contournée suivant la forme des membres dont elle doit occuper le centre. On pose des couches successives de potée sur cette amature, en les faisant sécher chacune, soit naturellement, soit à l'aide du feu. On présente le noyau dans le moule, et on renouvelle les couches de potées, jusqu'à ce qu'on voie qu'il touche exactement les plaques de terre dont on a revêtu le creux. Lorsqu'on a acquis la certitude que le noyau touche partout, on le retire du moule, on le lie du haut en bas avec du fil de fer et on le recuit. On recouvre ces fils de fer de potée, que l'on recuit encore. On ôte les plaques de terre qui garnissent l'intérieur du moule, on y renferme le noyau. On dresse le tout sur une base afin d'agir plus commodément, et après avoir pratiqué dans le

moule un trou pour verser la cire, et d'autres plus petits aux extrémités, où l'on ajuste des tubes qui remontent de bas en haut et servent d'évents, on verse de la cire fusible suffisamment chaude, et si toutes les précautions ont été bien prises, le moule se remplira parfaitement. La cire refroidie, on enlève les chapes, puis les pièces une à une, et l'on a une figure en cire, recouvrant un noyau bien sec. Le sculpteur enlève les coutures du moule, les jets, les évents de cire; répare et retouche tous les endroits qui l'exigent. Le modèle ainsi terminé, on le prépare pour la fonte; à cet effet on enfonce, dans le noyau, à travers la cire, de petites broches de bronze qui, dépassant celles-ci, retiendront le noyau en équilibre dans la chape de potée lorsqu'elle sera fondue. On fixe partout où l'on juge nécessaire des tubes de cire qui formeront le vide des évents et des jets destinés à l'introduction du bronze. La figure arrivée à ce point est enveloppée d'une chape de potée. On fait écouler la cire en entourant cette chape d'un feu modéré; puis, quand il n'en reste plus, on recuit la chape, on enterre ce moule et l'on verse le métal. On obtient ainsi une figure de bronze, tout-à-fait semblable au modèle en cire. Tel est le procédé suivi généralement par les anciens. Cependant ils y apportaient quelquefois des modifications que nous allons indiquer. Ainsi, après avoir revêtu le creux en plâtre de plaques de terre; après avoir disposé l'armature, ils l'enfermaient dans le moule et coulaient dans l'intérieur une composition liquide, formée de plâtre et de brique pilée. Cette composition prise, ils défaisaient le moule, consolidaient, recuisaient ce noyau comme celui de potée, et l'armaient de broches qui devaient le fixer en équilibre dans la chape: ils ôtaient les plaques de terre du creux de plâtre; le remontaient de nouveau autour du noyau, et coulaient par dessus de la cire fondue. La chape se faisait aussi avec cette composition de plâtre et de brique pilée très fin, ou de tripoli et de poudre d'os. Ce procédé, beaucoup plus expéditif, puisque ce noyau était fait d'une seule fois, était surtout usité pour les objets de dimension petite ou moyenne.

Les modernes ont introduit de nouvelles modifications à ces procédés, et ces modifications ne nous semblent pas heureuses. Le creux en plâtre terminé, ils appliquaient intérieurement, d'abord

au pinceau, des couches de cire fusible chaude, dont ils augmentaient ensuite l'épaisseur au moyen de lames de la même cire, pressées avec les doigt. Ils disposaient l'armature, l'enveloppaient du creux garni de cire, et coulaient dans le vide la composition de brique et de plâtre dont il a été parlé. En enlevant les pièces du moule ils avaient bien un noyau revêtu de cire; mais ce noyau n'était pas recuit, ce qui est un immense inconvénient; car, après l'écoulement des cires, il fallait procéder à cette opération indispensable, et dans ce cas ils avaient à redouter deux accidents également graves. En effet, le feu devait être très violent pour atteindre et recuire le noyau encore humide, revêtu de sa chape, et alors celle-ci se calcinait et s'abîmait; ou, si le feu manquait de force, le noyau n'était pas suffisamment séché, circonstance funeste, car la vapeur, développée par la chaleur du métal, faisant explosion, le moule éclatait comme une mine, renversait tout sur son passage, et mettait la vie des fondeurs et des spectateurs en péril. Des accidents de pareille nature se sont malheureusement reproduits très souvent dans les fonderies, et doivent être attribués à l'incurie naturelle aux ouvriers et à l'emploi de procédés vicieux.

Tels sont, fort en abrégé, les opérations de la fonte à cire perdue. Ces notes, très incomplètes pour ceux qui seraient désireux de pénétrer plus avant dans les mystères de ce bel art, suffiront cependant pour démontrer victorieusement aux amateurs que ce n'est que par la fonte à cire perdue qu'on peut avoir une reproduction fidèle de l'œuvre de l'artiste; car c'est sur la cire, sortant de ses mains, soit qu'il l'ait modelée d'une seule fois, soit qu'appliquée sur le noyau il l'ait retouchée, que le fondeur opère directement sans qu'il y ait mutilation, soudure, ou autres défectuosités inévitables, qui demandent à être dissimulées ensuite par la retouche. Certes, une fonte à cire perdue peut être plus ou moins manquée, si les précautions nécessaires n'ont point été bien prises. En cela, elle subit le sort des ouvrages exécutés sans soins. Les fontes anciennes ne sont pas toutes parfaites à beaucoup près. Cellini est obligé d'avouer *quelques accidents :* certaines statues des Kellers ont des défauts très visibles; mais les artistes eux-mêmes ont remédié à ces imperfections avec tant d'adresse

que les formes et le grand caractère n'ont jamais été altérés (1). Que l'on examine attentivement deux fontes réussies ou manquées au même degré, l'une en cire, l'autre en sable, et l'on verra qu'il n'y a pas de comparaison à établir. Cette dernière, poreuse, couverte de toile, mutilée, a toujours l'air d'un objet de commerce; tandis que l'autre, brillante de ce beau lisse que la cire peut seule donner, animée de cette touche vive que l'artiste a empreinte sur sa surface, sort du moule vierge de coutures, et ne portant que les jets et les évents dont la coupe laisse peu de trace. Enfin, l'amateur qui dépense beaucoup d'argent, car les bronzes sont des objets toujours d'un prix élevé, est sûr d'avoir une chose unique et d'une valeur qui n'est point exposée à baisser, par une répétition qui lui enlève de sa rareté.

D'après ce qui précède, on voit que les modernes, en ne pratiquant presque jamais la fonte à cire perdue, ont abandonné entièrement la méthode que les anciens regardaient comme la seule propre à donner des résultats dignes de l'approbation des vrais connaisseurs. Aussi leurs bronzes ne sont-ils point recherchés de ces personnes délicates qui, dégoûtées par les tristes échantillons qu'on leur présente, en commandent fort peu, et laissent périr un art où tant d'hommes célèbres se sont illustrés. Pourquoi donc ce bel art est-il tombé dans un tel état de décadence, et pourquoi le procédé grossier a-t-il remplacé exclusivement celui qui seul peut produire des fontes distinguées, celui que tant de chefs-d'œuvre ont consacré ? C'est parce que les sculpteurs, moins amoureux de leur art, moins jaloux de leur réputation, ont reculé lâchement devant d'honorables fatigues, ou que trop grands seigneurs, et se faisant une fausse idée de la dignité de leurs attributions, ils ont confié à des mains inhabiles et mercenaires des travaux dont ils devaient se charger; c'est parce que les ouvriers, aveuglés par les funestes préjugés d'une détestable routine, vont au plus court, au plus facile; et que tout

(1) Les bronzes de Jean de Bologne et de son école sont certainement les plus parfaits sous le point de vue de la fonte. Ces artistes avaient une telle connaissance des différentes ressources du métier qu'ils étaient presque toujours sûrs de la réussite. Il n'est pas rare de rencontrer des bronzes chinois et indiens qui sont de véritables prodiges de moulage et de fonte.

en voulant s'ériger à leur tour en artistes, ils répugnent à des essais, des soins, des expériences indispensables, mais incompatibles avec les habitudes commerciales; c'est, enfin, parce que les amateurs qui commandent ne s'y connaissent pas souvent assez pour distinguer les avantages ou les défauts inhérents à des pratiques différentes. Qu'ils aiment les bronzes réellement; qu'ils exigent que ceux qu'on exécutera pour eux le soient par le moyen de la cire perdue, et, peu à peu, on verra revivre un art perdu, qui a fait les délices de nos ancêtres, la gloire des savants sculpteurs de l'antiquité, des Donatello, des Cellini, des Kellers, et de tant d'autres orfèvres, fondeurs ou ciseleurs, comme on voudra les appeler, des temps modernes.

On pourra trouver bizarre, peut-être, que dans un article consacré à l'exposition de l'industrie nous n'ayons cité aucun nom, nous n'ayons encore examiné aucun produit. L'étonnement du lecteur cessera cependant, s'il veut bien réfléchir aux lignes précédentes, où nous espérons avoir exposé l'état de l'art et l'histoire des procédés d'une manière rapide, mais assez claire pour que lui-même puisse se former une opinion semblable à la nôtre.

Frédéric VILLOT.

# NUMISMATIQUE.

## NOTICE

SUR

### DEUX LUSSEBOURNES D'OR FRAPPÉS A MEGEN, DANS LE BRABANT SEPTENTRIONAL, A L'IMITATION DES MONNAIES D'ANGLETERRE, AU NOM DE MARIE DE BRIMEU, PRINCESSE DE CHIMAY.

Les numismatistes ont déjà signalé dans leurs écrits un grand nombre de monnaies imitées de celles des grands états par des souverains d'un ordre inférieur, ou par des seigneurs qui avaient obtenu ou usurpé le droit régalien de battre monnaie. Je viens ajouter deux pièces qui me paraissent fort curieuses à cette série, dont une nomenclature raisonnée ferait une page intéressante de l'histoire de la monnaie au moyen-âge et dans les temps modernes. Les pièces que je publie ici appartiennent aux Pays-Bas, comme ces singulières pièces citées par M. Lelewel dans sa Numismatique du moyen-âge (1). Bien que les types français aient été souvent imités dans ces contrées, on sait que c'est surtout le type anglais qui y a dominé. Dans le chapitre que nous venons de rappeler, M. Lelewel décrit la monnaie de Ligny, frappée à Serain à la fin du treizième siècle; celle du comte de Flandre, Guy de Dampierre; d'Arnold, comte de Loos; de Jean, duc de Limbourg et de Brabant; de Jean d'Avesnes, comte de Hainaut; de Jean, seigneur de Héristal; mais surtout celle du Luxembourg, car c'est principalement là que

(1) *V.* t. III, p. 278 et suiv.

l'imitation fut servile et plus complète. Les esterlings du roi Édouard y furent frappés comme s'il eût régné dans le pays. Ainsi on peut voir dans Mader (t. VI, p. 116, n° 4) le dessin d'un esterling de Jean, roi de Bohême et comte de Luxembourg, dans la légende duquel on n'a pas rougi de déguiser le nom de ce valeureux prince en écrivant, au lieu de *Iohannes*, EIWANES, qui ressemble à EDWARDVS, ou même EDIWARINIS, mot barbare qui se rapproche encore plus du nom du monarque anglais. De bonne heure ces monnaies furent introduites et décriées en Angleterre, et, comme la plupart venaient du Luxembourg, on donna à toutes ces monnaies d'imitation le nom générique de *lusseboumes* ou *lusshebournes*. Cette monnaie fut répandue en si grande quantité en Angleterre, que ce nom devint bientôt assez populaire pour être employé par les poëtes. Il en est question dans les Visions de Piers Plowman et dans le prologue du Moine de Chaucer (1). Malgré les statuts multipliés des rois d'Angleterre, cette invasion, dont la mer ne défendait pas les îles britanniques, et que l'extension toujours croissante de son commerce favorisait de plus en plus, continua pendant plus de deux siècles, et cependant, depuis 1314 jusqu'en 1572, les rois ne cessèrent de menacer et de poursuivre les importateurs de *lussebournes*. L'alliance intime d'Édouard III avec les Flamands

(1) Ruding, à qui nous devons la connaissance du nom de ces monnaies, et de leur abondance en Angleterre, donne modestement comme une simple supposition ce qu'il avance à ce sujet; il s'exprime ainsi : « These were base coins, « probably first struck at Luxemburgh. They are thus described in Piers « Plowman's Visions. »

Puis il cite ces vers, que nous trouvons trop curieux pour en priver nos lecteurs :

As in lushburth is a Luther alay yet lokith like sterling,
The marke of the money is good, and the metal feble
So fareth it by some folk now, they have a faire spech,
Crowne and christendome, the kinges marke of heuen,
And the metal that is mans soule, with sinne is foule alaied.
F° lxxxij. 6.

Chaucer fait également allusion aux lussebournes dans le prologue du Moine :

This maketh that our wives wol assaye
Religious folk, for they moun better paye
Of Venus pagementes than mowen we :
God wote, no lusseburghes payen ye.

pendant leur révolte contre leur comte, contribua peut-être à répandre la monnaie anglaise dans les Pays-Bas; car, en 1337, le roi fut fait vicaire-général de l'empereur, avec pouvoir de *frapper monnaie d'or et d'argent.* Il tint ses quartiers d'hiver au château de Louvain, et fit frapper à Anvers de grandes sommes d'or et d'argént. Froissard (1), et, après lui, Grafton mentionnent ce fait; mais on ne connaît pas de pièces qu'on puisse affirmer être sorties de cet atelier de circonstance. Peut-être le roi fit-il battre monnaie avec les coins anglais, sans aucune indication de lieu de fabrication. Quoi qu'il en soit, il est certain que, sous prétexte de la bonne amitié qui régnait entre les Flamands et le roi d'Angleterre, qu'ils regardaient comme leur suzerain à cause de son titre un peu anticipé de roi de France, ces riches bourgeois frappaient des nobles en son nom, c'est-à-dire des *lussebournes*; et qu'ils volaient ainsi leur suzerain, qui, ne pouvant réussir à faire cesser cette fabrication, se décida, en 1346, à nommer William Stury et Gilbert de Wendlyngburgh pour frapper des nobles avec leurs subdivisions dans les villes de Bruges, Gand et Ypres; à la vérité, nous n'avons pas la preuve que ces ordres aient été exécutés. Toutefois, ce concours de circonstances explique comment cette habitude si fatale aux Anglais s'enracina dans les Pays-Bas. Ajouterai-je que, de plus, il paraît que le besoin de contre-faire est particulier aux Belges, et qu'alors que le commerce de la librairie n'existait pas, ils contrefaisaient les monnaies pour contrefaire quelque chose (2). Les pièces que je veux faire connaître, et auxquelles, par extension, j'ai donné le nom de *lussebournes*, oublié sans doute lorsqu'elles furent frappées, m'ont paru

(1) I. LXXIV. V. Ed. Dacier, p. 83 et suiv.

(2) Je ne voudrais pas être trop dur pour nos voisins les Belges, car ils s'amenderont peut-être; mais pourquoi ne peut-on parler de contrefaçon sans songer à eux; pourquoi n'ont-ils pas abandonné, depuis long-temps, cette industrie, que la loyauté des mœurs modernes repousse et condamne, et qui, chez eux même, a trouvé des improbateurs. Pour ne parler que de ce qui touche à mon sujet, je citerai ici quelques mots échappés à un numismatiste distingué, M. Ch. Piot, employé aux archives du royaume à Bruxelles, et l'un des principaux rédacteurs de la Revue numismatique belge:

« Nous disions tout à l'heure que notre organisation monétaire était calquée « sur celle de la France; nous étions même serviles imitateurs de ce pays,

d'autant plus curieuses, qu'elles sont d'une époque plus rapprochée de nous. L'une est une imitation faite, comme on le verra plus loin, entre l'année 1585 et l'année 1595, de la monnaie d'Édouard III; ainsi, pour cette monnaie, faite vingt ans peut-être après un statut de la reine Élizabeth, contre les importateurs de *monnaies d'imitation*, on a été choisir un type antérieur de deux siècles; on a employé les lettres et le style gothique dans un pays qui se servait déjà des lettres romaines, et qui avait adopté depuis long-temps le style de la Renaisssance. Cette monnaie qui, par sa singularité, aurait mérité une place dans les Récréations numismatiques de Duby, a été frappée à Megen, petite seigneurie libre du Brabant septentrional. Nous en donnons le dessin sous le n° 1. La pièce n° 2 a été également frappée à Megen.

Fig. n° 1.



N° 1. La légende, qu'il aurait été bien difficile d'interpréter, à cause des abréviations, si nous n'avions pu rapprocher notre pièce de celle, non moins singulière, que nous donnons sous le

« jusque dans les plus petits détails. » On a vu plus haut qu'ils ne copiaient pas que la France; mais, ce que M. Piot ne nous dit pas non plus, ce sont les raisons de cette imitation si scrupuleuse; il ne pouvait les dire pour l'honneur des barons qui pratiquaient cette lucrative industrie. Qu'on juge de l'extension qu'elle a pu prendre; le même écrivain donne une liste de quatre-vingt-onze hôtels de monnaies situés dans les Pays-Bas et nous ajouterons qu'il manque quelques noms à cette liste, dans laquelle, d'ailleurs, figure Megen. (*V.* p. 82.) Nous n'en croyons pas moins être les premiers à faire connaître les pièces sorties de cet atelier, ouvert, d'après la liste de Lelewel, au moins en 1450. (*V.* Numism. du moyen-âge, t. III, p. 296.)

n° 2, est écrite ainsi : MA. A. B. PRI. D. CHI. CO. D. MÆ. AD. LE. EDWAR. D. G. REG. ANG. Ces abréviations doivent être complétées ainsi : *Maria. a. Brimeu. principissa de Chimaio. comitissa. de Mægen. ad. legem Edwardi Dei gratia. regis. Angliæ.* Cette formule, bien qu'insolite, a cependant des analogues dans la numismatique des temps modernes (1).

Le type de la pièce est absolument celui des monnaies appelées nouveaux nobles ou royaux par Ruding (2). On peut comparer notre dessin avec ceux décrits dans l'ouvrage du savant Anglais, v. t. II, p. 347, et pl. II, du chapitre de la monnaie d'or. Nous n'avons donc pas à le décrire ici ; il suffira de signaler les éléments particuliers à la pièce que nous faisons connaître Il faut remarquer que le nom du roi d'Angleterre, au moyen duquel la dame de Megen cherche à pallier son plagiat, est très adroitement écrit à la place qu'il occupe toujours sur les nobles. Le copiste a poussé le soin jusqu'à placer l'É d'Édouard sur la bannière placée à l'arrière du navire ; la rose n'a pas été oubliée sur les flancs du navire ; enfin, le blason gravé sur l'écu porté par le roi semble, à la première vue, chargé des armes de France et d'Angleterre ; il n'en est rien cependant : tout cela n'est que mensonge ; et cet échafaudage de fourberies tombe devant un examen attentif ; l'écu est écartelé de Croy, d'argent à trois fasces de gueules, armes du mari de

(1) Nous citerons, entre autres, une curieuse monnaie que nous croyons inédite, et qui fait partie de la collection de France. On lit au droit de cette pièce, frappée à Batenbourg, dans le Brabant, et tout-à-fait dans le voisinage de Megen : *Pes Theodricus de Bronchorst. Pied de Thierry de Bronchorst.* Cette pièce reproduit le type des monnaies du duché de Brabant, sur lesquelles saint Pierre est représenté le corps à demi-caché par un grand écusson aux armes de Bourgogne ; seulement les fleurs de lis sont figurées de manière à ressembler à des aigles, et les bandes de Bourgogne ancien affectent, mais très légèrement, la forme des *forces de gantier*, qui paraissent dans le quartier de Batenbourg dans le blason des seigneurs de Bronchorst et de Batenbourg. (*V.* Armorial de l'Emp., P. III, p. 9.)

On sait que l'expression *pes*, ou *pes monetæ*, que nous traduisons *pied de monnaie*, répond à ce que nous appelons aujourd'hui *l'aloi*. Le mot Theodoricus n'est pas au génitif ; mais c'est là un gallicisme qui s'explique facilement pour quiconque a vu des monuments du quinzième siècle. On trouve souvent sur les sceaux ces mots : *sigillum* ou sceau, suivis du nominatif.

(2) Annals of the coinage of Great Britain. Nouv. éd. I. 283.

la dame de Megen; et de Brimeu, d'argent à trois aigles de gueules, membrés d'azur, armes de sa maison; on reconnaît trois aigles où l'on croyait voir trois fleurs de lis, trois fasces où l'on croyait voir les trois lions léopardés qui, sur un écusson d'aussi petite dimension, ne sont guère que trois lignes horizontales; et l'on s'aperçoit que le nom du roi, qui, par la place qu'il occupe, paraissait dominer la phrase, est au génitif, et termine la légende, qu'il faut lire en commençant sous la rose.

La pièce n° 2 est une copie identique, mais peut-être moins effrontée, du *souverain* d'Angleterre. Marie de Brimeu, presque contemporaine de Marie Tudor, a copié la monnaie de sa puissante homonyme; mais, au moins, on peut lire facilement son nom et ses titres, et déchiffrer son blason; la légende, écrite en belles lettres romaines, est ainsi conçue:

Fig. n° 2.




N° 2. MARIA. A. BRI. D. G. PRINC. D. CHIMAY. CONT. D. MÆG. Ce sont les mêmes titres que sur la pièce précédente; il n'y manque que les mots *ad leg. Edwar.*, etc. La princesse de Chimay est représentée la couronne en tête, assise sur un trône tout semblable à celui des rois ou reines d'Angleterre, dans une attitude copiée scrupuleusement de celle de la reine Marie; la main gauche est posée sur un globe, elle tient de la droite un sceptre. En bas, à la place de l'écusson d'Angleterre, l'écusson des armes personnelles de Marie de Brimeu, sans le quartier de Croy.

Au revers l'on lit: NON. VIDI. VNQVAM. IVSTVM. DERELICTVM. C'est une variante du verset 25 du Ps. XXXVI. *Junior*

*fui, etenim senui; et non vidi justum derelictum.* « J'ai été jeune et je suis devenu vieux; mais je n'ai pas vu le juste abandonné. » Cette belle devise n'est pas celle des monnaies d'Angleterre copiées par Marie de Brimeu; mais on verra par l'histoire de la princesse de Chimay, qui mourut abandonnée de son mari, que cette pieuse protestante espérait en Dieu, ou au moins était résignée à sa volonté toute puissante. Le poids de la pièce est le même que celui du *souverain* anglais (*V.* Ruding, t. II, p. 355). La conduite digne et ferme de la dame de Megen, la noblesse de la légende de la pièce nº 2, nous paraissent difficiles à concilier avec l'avidité du gain qui a dû causer l'émission de la pièce nº 1; car, bien que les pièces pèsent le même poids que celles d'Angleterre, le bénéfice n'en était pas moins très considérable; c'était le droit réservé partout au souverain, en France, sous le nom de *seigneuriage*, que s'arrogeait ainsi la dame de Megen, en contrefaisant la monnaie d'Édouard V; et on comprendra facilement que cette petite souveraine, en ouvrant à ses monnaies un débouché comme l'Angleterre, devait réaliser des bénéfices qu'elle n'aurait jamais pu faire dans l'étroit territoire de son comté. Peut-être faut-il accuser son patriotisme et son zèle pour la religion réformée, de cette supercherie indigne; peut-être aussi fut-elle le fait d'agents inférieurs auxquels la dame de Megen avait affermé sa monnaie, selon un usage dont on trouve mille exemples; enfin, peut-être d'audacieux faussaires faisaient-ils de ces entreprises sans l'aveu et à l'insu des princes dont ils plaçaient le nom sur les monnaies d'usurpation.

Marie de Brimeu, princesse de Chimay, dont il est question ici, fut le dernier rejeton d'une des plus anciennes et des plus illustres maisons du Brabant, que nous connaissons mieux en France sous le nom d'Humbercourt (1). Elle était fille de George de Brimeu, sire de Quirieu, et d'Anne de Valhuysen (2); son père

(1) Gui de Brimeu, comte de Megen, seigneur d'Humbercourt, connu sous ce dernier nom par sa fin tragique, était bisaïeul de Marie de Brimeu. Ce seigneur, que Commines appelle toujours Humbercourt, fut décapité, le 3 avril 1476, V. S., par les Gantois révoltés après la mort de Charles-le-Téméraire. (*V.* Mém. de Commines, édit. de la Société de l'Histoire de France, publiée par mademoiselle Dupont, t. Ier, p. 125.

(2) Ce nom est écrit Valchouse, Walthuisen, etc.

mourut jeune; et son oncle, Charles de Brimeu, comte de Megen, mourut vers 1571. Il avait joué un grand rôle à la cour des Pays-Bas, et avait été l'ami de la princesse Marguerite d'Autriche et du duc d'Albe, qui le fit gouverneur de la Frise. Marie de Brimeu, devenue, par cette mort, une très riche héritière, puisqu'elle possédait le comté de Megen, le vicomté de Dourlans, la baronnie d'Humbercourt (1), la seigneurie de Brimeu, et d'autres terres dont l'énumération se trouve dans les Rec. généalogiques (2), épousa l'année même, le 17 novembre 1571, à Malines, Lancelot de Barlamont, dont elle n'eut pas d'enfants, et dont elle était veuve en 1580. Le 14 septembre de cette année, la riche veuve épousa, à Aix-la-Chapelle, Charles de Croy, prince de Chimay, fils et héritier de Philippe de Croy, duc d'Arschot, etc. Les deux époux étaient catholiques, et leurs familles étaient en grande faveur à la cour d'Espagne; cependant, à l'étonnement général, peu de temps après son mariage, le jeune prince de Chimay (il était né le 1er juillet 1560), piqué de ce que son père, chargé de représenter à Cologne les états-généraux, avait fait des arrangements particuliers et tout-à-fait personnels avec le roi d'Espagne, quitta la cour et se retira dans ses terres. Deux ans après, en 1582, il abandonna publiquement la religion catholique, se soumit au gouvernement des états et du duc d'Anjou, dont il approuva l'élection comme duc de Brabant et comte de Flandre, et se retira avec sa femme à Sedan, où il publia un manifeste intitulé *Raisons qui ont mu le prince de Chimay*, etc. Ce manifeste, que nous n'avons pu nous procurer, est cité par Van Loon (3), qui en a donné la substance. Le prince, après avoir dépeint avec énergie les injures faites à sa famille par la cour d'Espagne, fait un tableau fidèle des atrocités commises sur les protestants par les catholiques dans les Pays-Bas, et enfin compare les états séparés du roi d'Espagne aux dix tribus d'Israël qui abandonnèrent Roboam. Après avoir ainsi signalé son zèle pour la cause de la réforme, le prince de Chi-

(1) Ce nom est quelquefois écrit Ombrecourt.

(2) Butkens, Troph. du Brabant, II, 182.— Allg. Lexicon, vº Brimeu, etc.

(3) Hist. métallique des Pays-Bas, t. I, p. 320 et suiv.

may devait être porté aux honneurs ; en effet, le 21 juin 1583, les ministres protestants lui firent donner le gouvernement de la Flandre. Il se signala dans ce poste élevé, en forçant le célèbre Alexandre Farnèse à lever le siége d'Ostende ; mais, peu de temps après, en 1585, avec la légèreté si souvent reprochée aux Belges, le prince de Chimay changea tout d'un coup de religion et de parti, et entraîna avec lui les principales villes de son gouvernement. Peut-être peut-on attribuer à cet éclatant retour le maintien de la religion catholique dans la partie des Pays-Bas qu'on a si long-temps désigné sous le nom de *Pays-Bas catholiques*. La princesse de Chimay ne partagea pas les nouvelles idées de son mari ; Hollandaise de naissance (1), elle resta fidèle à la religion qu'elle avait embrassée avec choix, et se sépara de son mari pour aller vivre sur ses terres, parmi ses coreligionnaires. C'est à cette époque, c'est-à-dire entre 1585 et 1595, qu'elle a dû faire frapper les monnaies dont nous nous occupons ; car son nom paraît seul dans les légendes, bien qu'elle soit mariée, et elle y est qualifiée seulement princesse de Chimay, et non duchesse d'Arschot, titre qu'elle n'aurait en effet pu prendre qu'en 1595, c'est-à-dire à la mort de Philippe de Croy, duc d'Arschot, père de son mari. Le rôle de la dame de Megen se borna sans doute à la pratique de la religion réformée, car elle ne figure pas dans l'histoire ; il paraît seulement qu'il y eut une courte réconciliation entre elle et son mari. Le prince était amateur de médailles ; il en avait une belle collection à son château de Heverlé ; et Juste Lipse la mentionne dans sa description de Louvain (2). M. Ch. Piot, parle de cette collection, et nous apprend qu'il en est question dans le *traité de réconciliation* entre Charles, duc de Croy et d'Arschot, et son épouse.

« Il y est dit, ajoute-t-il, que le duc se réserve d'ordonner de « ses médailles à son bon plaisir. Il en dressa, le 1er janvier « 1601, un catalogue qui est encore actuellement dans le châ- « teau de Beaumont. » Nous regrettons d'être obligés de relever

(1) Le Brabant septentrional a toujours été plus hollandais que belge ; aujourd'hui Megen est dans le royaume de Hollande.

(2) *Opéra omnia*, édit. de Vesal, t. IV, p. 1423.

une erreur de l'écrivain, qui nous a transmis ce fait ignoré de l'histoire de Marie de Brimeu; mais il ajoute qu'il doute que, « hormis Juste Lipse, un seul écrivain ait parlé de la collec-« tion du château de Heverlé, » tandis qu'au contraire cette collection a été une des plus connues et des plus célèbres du dix-septième siècle. J. Hemelar en publia le catalogue raisonné, avec planches par Jacques de Bie, à Anvers, en 1614; et ce livre a été réimprimé à Anvers, en 1615, 1627 et 1654; à Berlin, en 1705; et à Amsterdam, en 1738. Quoi qu'il en soit, la réconciliation ne dura pas long-temps entre les époux, et Marie de Brimeu mourut dans la religion réformée, et loin de son mari, le 18 avril 1605. Le duc de Croy et d'Arschot se remaria la même année à sa cousine Dorothée de Croy. Un exemplaire de la médaille frappée à l'occasion de ce mariage se trouve au cabinet de France; cette médaille, très probablement inédite, puisqu'elle n'est pas dans Van Loon, qui a donné tant de pièces relatives aux Pays-Bas, offre les portraits et les titres des deux époux, et cette inscription qu'on lit de chaque côté: *à ses nopces.* 1605. 18. *Déc^bre^*.

Pour dire tout ce que nous savons sur la princesse de Chimay, n'oublions pas d'indiquer aux curieux que son portrait en pied a été gravé, par Jacques de Bie, dans une généalogie de la maison de Croy, ornée des portraits des principaux seigneurs de cette famille. Jacques de Bie, connu en France par sa *France métallique*, était attaché à la personne du duc de Croy, car il se donne la qualification de *sue excellentiæ scalptor* en tête de la généalogie de Croy. Le portrait de la princesse de Chimay est l'avant-dernier de ce recueil. Nous n'apprendrons à personne que beaucoup de ces portraits sont apocryphes, comme la plupart des médailles données par cet artiste dans sa France métallique; mais Marie de Brimeu ayant été sa contemporaine, il est évident que le portrait est authentique. On lit en haut: *Illustrissime et exellentissime dame Marie de Brimeu, héritière de ladite maison, comtesse de* MEGHEM (1), *vicomtesse de Dourlans, baronnesse d'*HUMBERCOURT, *dame de Housdain*, etc., etc., etc., BRIMEU, etc.; et en bas: *Première femme du susdict messire Charles de Croy, premier duc de Croy et 4e duc d'Arschot.*

(1) On écrit aujourd'hui Megen.

Le titre de duc de Croy avait été donné, en 1598, par Henri IV au duc d'Arschot, lorsque ce seigneur vint en France comme *ambassadeur et otage de la paix entre les deux rois.* Une médaille, conservée au cabinet de France, lui donne ces deux titres. Elle a été publiée par Van Loon (1). Cette paix est celle si connue sous le nom de *paix de Vervins.* Le duc de Croy mourut le 3 juin 1612, sans laisser d'enfants, et les biens immenses de cette branche de la maison de Croy passèrent à celle d'Aremberg. Quant à la terre de Megen, elle passa, à la mort de Marie de Brimeu, à Eustache de Croy, comte de Rœulx, qui était cousin de Charles de Croy et de Marie de Brimeu. Cette terre, qui avait le titre de comté dès 1298, a fini par échoir à la maison palatine. C'est aujourd'hui une commune du royaume de Hollande. Elle est située sur la rive gauche de la Meuse, dans le Brabant septentrional, près de Batenbourg, où les petits seigneurs de Bronchorst, dont nous avons parlé plus haut, avaient un hôtel de monnaies, et très près de Wesemale, dont les seigneurs ont également battu monnaie. On le voit, la dame de Megen était entourée de seigneurs exerçant à juste titre, ou par tolérance, le droit régalien de battre monnaie ; il y a donc lieu de s'étonner, non pas de voir paraître les deux curieuses pièces que je suis heureux de faire connaître, mais de ne pas posséder d'autres monnaies sorties de cette fabrique qui a pu fonctionner dès le quinzième siècle. Sans doute les collections de la Belgique recèlent des monnaies de Megen plus anciennes que celles que nous avons données ici ; peut-être aussi, dans les collections de monnaies anglaises, se trouve-t-il d'autres pièces semblables, ou au moins analogues aux nôtres ; je souhaite que la publicité que leur a bien voulu donner le *Cabinet de l'Amateur* serve à les faire sortir de leur obscurité.

ANATOLE CHABOUILLET.

(1) T. I, p. 495.



# CHINOISERIES.

## L'ATELIER D'UN PEINTRE CHINOIS.

La maison de l'artiste, située dans la rue de Chine, à Macao, est seulement distinguée de celle des voisins par une petite tablette noire attachée à la porte, sur laquelle sont inscrits, en caractères blancs, le nom et la profession de Lamquoi : c'est le nom du peintre. Il faut avertir que toutes les maisons de cette rue se composent de deux étages, dont ordinairement le supérieur est habité par les marchands ; et comme il n'est permis à aucun *fanquin* (étranger) d'y monter, c'est dans la boutique en bas que l'on confectionne une parties des objets demandés. Les boutiques de peintres ont cela de particulier que les étrangers et les chalands on la faculté de pénétrer dans toutes les parties qu'il leur plaît de visiter, et qu'aux différents étages on y achève différentes parties du travail.

Lamquoi lui-même habite la partie la plus élevée de sa maison, et vous

ne le trouvez au travail et entouré de tous ses outils qu'à l'extrémité supérieure de son bâtiment.

Au premier étage est l'atelier où se font les dessins sur papier de riz ou autres, tandis que le rez-de-chaussée sert proprement de boutique pour vendre. Telle est en général la disposition de toutes les maisons habitées par les artistes de cette ville extérieure (*outside city*). Cependant il y en a quelques uns d'entre eux qui ne font que des copies de vaisseaux ou qui cultivent d'autres branches particulières de leur art, et d'autres enfin qui ne peignent qu'à la manière purement chinoise. Maintenant nous allons faire parcourir au lecteur ces différents appartements, afin de lui expliquer en détail les opérations successives des ouvriers, et de lui énumérer les différentes matières, ainsi que les outils avec lesquels ils achèvent leurs brillantes productions.

En arrivant de la rue dans la maison de Lamquoi, vous entrez dans la boutique où les articles terminés sont exposés pour la vente. Ce sont les dessins sur papier de riz qui sont estimés les meilleurs. Ils sont empilés les uns sur les autres, recouverts de cages de verre, et placés autour de la boutique. Cependant on y trouve aussi plusieurs choses qui ne se rapportent pas à la peinture, mais qui font partie cependant du fonds de commerce de la maison : telles sont, par exemple, des pierres de diverses sortes, gravées ou sculptées d'une manière fort curieuse. On trouve aussi à acheter là tous les objets matériels qui servent à peindre : boîtes à couleurs avec brosses, pinceaux, etc.; le tout couvert avec de la soie brochée d'or. Le papier de riz, rangé en lots de cent feuilles, est un article important de la vente. Cet objet de commerce est tiré de Nankin, et se vend plus ou moins cher, selon sa grandeur.

Le papier de riz des Indes Orientales est fabriqué avec la plante désignée par le nom *aeischynomene paludosa;* mais on croit généralement que celui de Chine est le produit d'une espèce de mauve. La moelle en est extraite, puis amincie en feuilles, dont le prix varie selon leur étendue et leur netteté.

Quant à la substance que nous connaissons sous le nom d'*encre de la Chine*, elle est confectionnée effectivement dans ce pays, et pendant longtemps on a cru que pour la produire on se servait d'une certaine liqueur que contient un poisson, la sépia. Mais on sait positivement aujourd'hui que cette encre est composée de noir de fumée d'une espèce supérieure et de glu. On en trouve de trois espèces à Canton : celle de première qualité, qui vient, à ce que disent les Chinois, d'un lieu appelé Pau-Kum; celle de seconde, que l'on fabrique à Nankin; et enfin, la troisième, fort inférieure, faite à Canton.

Les Chinois jugent de la qualité de l'encre par son odeur, puis en cassant un morceau par le milieu, de manière à s'assurer si la fracture est brillante et vitreuse. Quant à l'odeur, elle est donnée à l'encre par le musc qu'on y mêle. Or, cette odeur fait préjuger de sa bonté, parce que le musc étant fort cher, on n'en parfume que l'encre de première qualité.

Mais revenons à la maison de Lamquoi. Un petit escalier, ressemblant assez à une grande échelle avec une rampe de bois, conduit à l'atelier du premier étage. Là, vous voyez huit à dix Chinois ayant leurs manches retroussées et leurs longues queues de cheveux fixée autour de leur tête, afin de ne pas porter de dommage aux opérations délicates qu'ils font en peignant. La lumière est introduite franchement dans cet atelier par deux fenêtres pratiquées aux deux extrémités de la chambre, qui n'est pas grande, et n'a pour tout ornement que les peintures nouvellement terminées et tapissant les murs. Ces ouvrages de différents genres, sont placés ainsi pour tenter les chalands.

On remarque parmi ces peintures plusieurs gravures d'Europe, près desquelles sont placées des copies faites par les Chinois, soit à l'huile, soit à l'aquarelle. Ces gravures sont ordinairement apportées par les officiers de la marine qui les donnent en échange de peintures et de dessins chinois.

C'est du reste, un sujet d'étonnement que la fidélité et l'élégance avec lesquelles les peintres de ce pays copient les modèles qu'on leur propose. Leur coloris en particulier est brillant et vrai, ce qui mérite d'être remarqué, puisque, copiant des gravures, cette partie de leur travail est entièrement confiée à leur goût et à leur jugement. C'est donc un talent véritable qui les distingue, que le choix harmonieux des couleurs qu'ils combinent à leur fantaisie. — On voit aussi, suspendus aux murailles de l'atelier, des dessins représentant des navires, des bateaux, des villages et des paysages, dont l'apparence est parfois assez grotesque.

Cet atelier est garni de longues tables, séparées l'une de l'autre par un espace rigoureusement calculé pour laisser circuler les peintres. Les artistes chinois ne sont nullement contrariés, du reste, par la présence et la curiosité des étrangers; au contraire, ils continuent tranquillement leur travail, et sont même tout disposés à répondre aux questions qu'on leur adresse et à laisser regarder ce qu'ils font. Aussi, pour peu qu'on y apporte d'attention, est-il facile de saisir et de connaître tous les procédés qu'ils emploient pour achever ces beaux dessins sur papier de riz si prisés aujourd'hui en Europe.

En regardant ces hommes assis sur un petit tabouret devant leur table avec leurs outils rangés en ordre à côté d'eux, on est frappé de la propreté et de la délicatesse avec lesquelles ils achèvent chacune des petites opéra-

tions qu'ils ont à faire. Les dessins qu'ils exécutent ne sont ni copiés entièrement sur d'autres, ni tout-à-fait originaux, et une bonne partie de leur ensemble résulte d'un travail mécanique.

D'abord, l'artiste choisit une feuille de papier de riz où se trouve le moins de tâches et de trous qu'il soit possible, et dont la grandeur se rapporte avec le prix qu'il veut demander du dessin. Quand des défauts existent dans le papier, les Chinois sont fort habiles à les faire disparaître. Pour remplir une déchirure ou un trou, par exemple, ils placent derrière la partie avariée un petit morceau d'une substance tout à fait semblable à du mica, et qui est faite avec du riz. Lorsque les bords de la déchirure sont ainsi maintenus, ils intercalent sur le côté de la feuille qui doit être peint un morceau de papier de riz taillé, remplissant exactement l'espace vide.

Quand le papier est bien préparé, ils passent dessus une légère solution d'alun pour le rendre apte à recevoir les couleurs, opération que l'on renouvelle plusieurs fois pendant le cours du travail que demande un dessin ; de telle sorte qu'avant qu'il soit fini, le papier reçoit ordinairement sept ou huit couches d'eau aluminée. L'effet de ce minéral sur le papier est tout à la fois de l'empêcher de boire et de donner plus de fixité aux couleurs.

Vient ensuite l'opération du tracé, qui est, à peu de choses près, faite mécaniquement et d'après des recettes. Il existe des livres à l'usage des peintres chinois, dans lesquels ils trouvent des esquisses au trait et même coloriées, représentant des hommes, des animaux, des arbres, des plantes, des rochers et des édifices, vus sous des aspects divers, dans des mouvements variés, plus ou moins grands et diminués en raison du plan perspectif où l'on veut les placer. Ces divers objets offerts ainsi dans les livres servent de pièces de rapport, au moyen desquelles les peintres font leurs tableaux. Ainsi, pour faire un paysage, ils copient des montagnes de leur livre modèle, y choisissent les arbres qui leur conviennent, ajoutent des figures d'hommes, d'animaux, et, par ce moyen, obtiennent des compositions assez variées, en combinant diversement les mêmes objets. Cette pratique rend raison de la ressemblance que l'on observe dans la facture des arbres, des rochers, et même des figures dans les .compositions chinoises, bien que leur ensemble présente souvent de la variété. Chez Lamquoi, ainsi que dans les autres ateliers, on a donc des mandarins, des oiseaux et des arbres modèles que l'on place sous le papier de riz, dont la transparence favorise le calque, de telle sorte que dans toutes les boutiques on retrouve à peu près les mêmes sujets.

Le mérite particulier du peintre chinois consiste dans la perfection plus ou moins grande du coloris qu'il ajoute à ces compositions banales.

Les couleurs sont préparées d'avance, et on les emploie de la même manière que quand on peint à l'huile, en empâtant. Les teintes, toujours opaques, sont appliquées et mêlées avec le plus grand soin. Après les avoir broyées en les humectant d'eau avec une molette de verre sur un plat de porcelaine, on y ajoute de l'alun, puis de la glu pour les faire adhérer au papier. En Europe, nous préférons la gomme ; mais les Chinois se servent de glu, qu'ils tiennent toujours chaude auprès d'eux.

Un appareil simple suffit pour leur faire obtenir ce dernier résultat. C'est un petit trépied en fer, supportant un godet du diamètre d'un pouce et demi, dans lequel est la glu, et, pour entretenir le degré de chaleur nécessaire le peintre chinois allume de temps en temps un morceau de charbon, gros comme une noisette, qu'il place sous le godet, et qu'il remplace quand il est consumé.

Les couleurs étant préparées, l'artiste commence par mettre les teintes neutres pour masser le dessin. Les draperies et les accessoires sont peints d'abord sur le papier ; mais quand on veut représenter des chairs, les teintes sont mises sur l'envers de la feuille, de manière à produire cette transparence de coloris que les peintres en miniature d'Europe obtiennent avec l'ivoire.

Pour cette partie du travail, il n'est pas très nécessaire que le peintre chinois consulte ses modèles ; car, ainsi qu'on l'a déjà dit, cette branche de l'art, le coloris, dépend entièrement du goût et de l'habileté de l'artiste. Les peintres qui ont de l'expérience ne copient même pas du tout, du moment que le dessin est tracé.

Maintenant il reste à faire connaître de quelle manière les Chinois s'y prennent pour reproduire les détails des objets avec tant de soins et d'adresse.

Ce genre de perfection résulte tout à la fois de l'incroyable dextérité des peintres et de la nature du papier de riz, qui protége et facilite cette espèce de travail.

Les brosses dont ont fait usage pour peindre sont semblables à celles avec lesquelles on écrit ; seulement elles sont plus fines, et les poils sont engagés dans un morceau de bambou ou du roseau. La couleur des poils diffère : ils sont blancs, gris et quelquefois noirs. Les pinceaux faits avec ces derniers sont les meilleurs. On en trouve quelquefois à Canton ; mais on ignore quel est l'animal qui produit cette espèce de fourrure, et l'on dit que quelques pinceaux, plus délicats encore que tous les autres, sont faits avec les poils qui forment la moustache des rats. Les bons pinceaux sont très rares et forts chers.

Lorsque l'on peint une partie qui exige un certain nombre de coups de

touche, on emploie deux brosses ou pinceaux dont on se sert de cette façon : le plus petit pinceau est tenu perpendiculairement sur le papier par le pouce et l'index, tandis que celui qui est plus gros est tenu par les mêmes doigts, mais dans une position horizontale, de telle sorte que les entes des deux outils se croisent à angle droit. Il résulte de cette double disposition du petit et du gros pinceau qu'avec le premier on réforme le trait si cela est nécessaire, on fait tous les détails délicats, et enfin on applique les couleurs précisément où l'on veut ; puisque ensuite, en abaissant un peu la main, le petit pinceau prend la direction horizontale, en s'éloignant du papier, tandis qu'avec le gros pinceau humecté, mais sans couleur, et placé alors verticalement, on adoucit les teintes qui ont été appliquées par le petit. Au moyen de cette pratique, on ne dérange pas la main pour changer de pinceau, et la double opération de poser la teinte et de l'adoucir se fait avec plus de sûreté et de promptitude.

Les peintres chinois manœuvrent ce double pinceau avec une dextérité singulière. La glu, dont ils se servent de préférence à la gomme, a l'avantage, en séchant moins vite, de laisser plus de temps pour perfectionner le travail. La position perpendiculaire, sur le papier, du pinceau avec lequel on opère, offre aussi un avantage relativement au papier de riz sur lequel les Chinois peignent : c'est de faire prendre l'habitude de peindre à main-levée, en prenant seulement un point d'appui avec le coude. L'extrême fraîcheur du papier de riz rend cette précaution indispensable.

Le défaut le plus grand de la peinture chinoise, relativement au goût et aux doctrines qui régissent cet art en Europe, est l'ignorance totale, chez les artistes orientaux, des effets de la lumière et des ombres ; le modelé leur est entièrement inconnu. Ce système imparfait d'imitation tient à l'idée fondamentale des Chinois, qui prétendent représenter les objets de la nature, non tels qu'ils apparaissent, mais tels qu'ils sont effectivement ; en sorte qu'ils s'efforcent d'imiter en peignant, comme on imite en sculptant.

T. Downing.

(*Revue Orientale.*)

## § II.

### LA TOUR DE PORCELAINE DE NANKIN, LETTRE A M. STANISLAS JULIEN, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Paris, le 5 octobre 1844.

Monsieur,

Vous me demandez des détails sur la célèbre tour de porcelaine de Nankin, que j'ai eu occasion de visiter en septembre 1842, lors du traité conclu entre l'Angleterre et le Céleste Empire. Voici ce que me retracent à ce sujet ma mémoire et quelques notes éparses dans mes papiers.

La tour de porcelaine se trouve placée dans le faubourg méridional de Kiang-Ning-Fou de la ville de Nankin. Cette ancienne capitale, cette Rome chinoise est, comme vous le savez, située elle-même sur la rive sud du grand fleuve chinois le Yang-tze-Kiang, que, dans cet endroit, l'on nomme de préférence Ta-Kiang (grand fleuve). Un canal, qui communique avec le fleuve, et qui fait le tour des murailles de la ville, dans les trois quarts environ de leur circonférence, sépare la cité du faubourg méridional. Ils ne communiquent ensemble que par un pont de pierre conduisant à une des portes de la capitale.

Le faubourg contient quelques centaines de maisons à un étage, et je crois environ dix mille habitants; il est assez sale et mal pavé. La tour de porcelaine n'est pas un monument isolé; elle tient à un temple et au couvent bouddhique, et peut être considérée comme en faisant partie intégrante de la même manière à peu près qu'un clocher placé à côté d'une cathédrale. Le temple lui-même, nommé temple de la Reconnaissance, ressemble, dans des proportions un peu moins vastes, au temple de Honan, à Canton, bien connu des Européens, et dont vous avez lu, Monsieur, plus d'une description. Comme celui-ci, il se compose de plusieurs corps de bâtiments placés parallèlement l'un derrière l'autre et joints par des murailles latérales. Le grand vestibule à l'entrée contient, comme tous les grands temples bouddhiques, quatre idoles gigantesques en terre peinte et dorée.

On entre du vestibule dans une cour carrée ornée de quelques arbres et terminée par un escalier en marbre blanc. Les marches de cet escalier sont placées dans les parties latérales; le milieu est couvert par une grande table inclinée, également en marbre blanc, ornée de sculptures d'un dessin qui ressemble assez aux arabesques. Quand on a franchi l'escalier, on se trouve sur un terre-plain qui conduit au temple proprement dit. L'extérieur de celui-ci n'a rien qui le distingue d'autres édifices chinois de la même espèce. Ce sont quatre murailles en brique grise couvertes d'un toit à deux étages superposés l'un à l'autre; les bords du toit sont relevés, arrondis sur les coins, et ornés de têtes de dragons et autres animaux fantastiques en tuiles vernissées. L'intérieur offre l'aspect d'un grand hangar; il est sans plafond, dallé en pierre, contient au milieu un vaste autel sur lequel reposent de nombreuses idoles de l'un et de l'autre sexe en bois doré, en terre ou en bronze; des lanternes sont suspendues aux arêtes de la toiture. Derrière le temple se trouve une autre cour dont le niveau est exhaussé au dessus de la première; on y arrive en montant encore quelques marches placées à côté du principal édifice. Cette seconde cour est vaste, bien pavée; elle est encadrée par des bâtiments qui servent de demeure aux bonzes ou prêtres bouddhiques, et c'est par cette enceinte que se trouve la célèbre tour ou pagode de porcelaine, à peu de distance de la partie postérieure du temple, avec laquelle elle communique par une espèce de corridor couvert en tuile.

La tour est octogone, haute de 231 pieds métriques au dessus du sol (1); elle est divisée en neuf étages y compris la base ou rez-de-chaussée. La circonférence de la base est, je crois, de 49 mètres, et comme la tour s'élève en se rétrécissant vers le sommet, sa circonférence vers le milieu de sa hauteur n'est plus que de 39 mètres et de 31 au sommet. Chaque étage est entouré en dehors d'une galerie bordée d'un toit en saillie, recouvert de tuiles de couleur vernissées. Ce toit est relevé sur les huit coins de l'octogone, et ses bords forment des festons autour des murailles latérales de la tour; à chaque coin du toit est suspendu une clochette en fer sans battant; dans les neuf étages le nombre total des clochettes est donc de soixante-douze. Le sommet de la tour est couvert d'un toit en dôme de forme à peu près conique, lequel est surmonté d'une spirale en fer enroulée autour d'une barre ou tige de même métal. Au bout de la tige est fixée une boule ou plutôt une poire en cuivre doré dont la pointe termine ce monument fantastique. Du bas de la poire descendent huit chaînes en fer, parmi les chaînons desquelles on a intercalé encore des clochettes.

(1) C'est un peu plus que la hauteur des tours de Notre-Dame à Paris.

Les extrémités de ces chaînes sont attachées aux huit coins du toit supérieur.

Les matériaux employés pour la construction de la tour sont divers. La brique grise forme tout le massif intérieur du monument. Les toits et quelques parties du revêtement extérieur, telles que les corniches, les simulacres de fenêtres et quelques ornements, sont en tuile vernissée et luisante de couleurs verte, jaune, brune et rougeâtre. Le reste de la muraille de la tour, au dessus de la base, est revêtu de briques de porcelaine blanche émaillée à l'extérieur. La porcelaine de ces briques, dont j'ai apporté quelques petits morceaux, est d'un grain très fin. Par rapport à l'usage auquel elle est destinée, elle peut être regardée comme très belle. L'émail en est uni et luisant.

L'intérieur de la tour est creux. Au milieu de la base, dans laquelle on entre par douze marches et une porte pratiquée dans une des faces de l'octogone, se trouve un autel orné des statues du dieu *Fo*, de la déesse *Kwan-Yin* et autres divinités bouddhiques. Un escalier à marches larges et commodes conduit aux étages supérieurs, dont chacun contient une espèce d'autel circulaire avec des idoles dorées, placées dans les niches. Des fenêtres oblongues donnent le jour et permettent de sortir sur les galeries qui entourent chaque étage comme d'un anneau à huit facettes. Parvenu au sommet de la tour, un Européen jouit d'une des vues les plus magnifiques, les plus curieuses et les plus extraordinaires que son œil puisse jamais contempler. Toute la ville de Nankin s'étend sous ses pieds avec sa cité tartare, avec ses murailles d'enceinte hautes d'environ quarante pieds et de huit lieues de développement; ses maisons entassées, parmi lesquelles les ruelles étroites serpentent comme des sentiers d'un vaste labyrinthe. Des canaux coupent à angles droits ces agglomérations de brique grise. Des bosquets de bambous environnent des temples aux toits arrondis; des mâts peints en rouge, ornés de banderoles de toute couleur, se dressent devant les maisons des mandarins; des pagodes rondes et octogones lèvent leurs têtes au dessus du feuillage des plataniers, des lauriers, des marronniers, des pins, des mûriers et d'oliviers odorants.

A l'Est, une plaine verdoyante, parsemée de villages, avec des kiosques et des pagodes, se termine par plusieurs rangées de montagnes, s'étageant les unes au dessus des autres. Au pied des hauteurs les plus rapprochées se trouvent les tombeaux de la dynastie Ming. Au Sud, cette même plaine, arrosée de nombreux canaux, portant des jonques chargées, est couverte de cultures de riz, de coton, de mûriers, d'*urtica nivea*. A l'Ouest, le faubourg avec ses maisons basses, sa population fourmillante, ses jardins,

ses bosquets de bambous, ses plantations de mûriers, et plus loin, vers le Nord-Ouest, le canal ceignant la ville, avec ses jonques, ses ponts de pierre et de bois. L'œil se promène sur ce vaste ensemble, surpris à chaque instant par la beauté de la nature et l'étrangeté des monuments d'une civilisation qui a si peu de rapport avec la nôtre.

Lors de ma visite à la tour de Nankin, des crieurs chinois vendaient, pour quelques sapeks (un sapek vaut environ un demi-centime), au pied même du monument, des images grossièrement imprimées de la pagode de porcelaine, accompagnées d'un texte explicatif. J'ai acheté deux de ces images, que j'ai le plaisir de vous communiquer, en même temps qu'un morceau de la brique de porcelaine et de tuile vernissée. Avec votre habileté, Monsieur, à lire tous les textes chinois, vous expliquerez bien facilement ce *canard*, vendu par les crieurs du Céleste Empire. Je dois seulement vous faire observer que le dessin colorié de l'une de ces descriptions est complètement erroné. L'artiste chinois a donné à la pagode neuf étages au dessus de la base, tandis qu'il n'y en a en réalité que huit, et que, pour arriver au chiffre de neuf, il faut compter la base pour un étage. Ce mensonge est d'autant plus inexcusable, que le crieur lui-même peut compter, de l'endroit où il vend ses dessins, les étages du monument, et en comparer le nombre avec celui de l'effigie qu'il débite.

L'aspect général de la tour ne manque pas de grandiose et d'une certaine élégance; mais, ce qui est réellement étonnant, c'est cette masse prodigieuse de briques de porcelaine qui entre dans sa construction. Je suis persuadé que le kaolin et le pétuntzé employés à la confection de la porcelaine des briques suffiraient pour faire un service de table complet pour chacun des 72 millions d'habitants de la vice-royauté de Kiang-nan, dont Nankin est la capitale. En faisant cette réflexion, du pied de la tour, je me suis rappelé cependant le calcul de ce provincial, à Paris, qui voulait savoir ce que produirait la colonne Vendôme réduite en gros sous; et je me suis éloigné plein d'admiration pour cet effort de travail humain.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de la haute considération avec laquelle, etc.

HENRI DE CHONSKI.

# LIVRES A FIGURES.

---

## LE MIROIR DES PLUS BELLES COURTISANNES DE CE TEMPS.

**(Figures attribuées à Crispin de Passe.)**

Il s'agit d'un volume fort rare; peu d'amateurs ont eu l'occasion de le voir; il manque dans les cabinets les plus riches, mais il figurait parmi les volumes qu'avait réunis, avec tant de soin et de goût, M. Charles Nodier, et c'est à la vente de cette collection d'élite, vente qui laissera de longs souvenirs dans les fastes de la bibliomanie (1), que nous sommes devenus propriétaires, moyennant la somme de 103 fr., du *Miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, très mince volume in-4° oblong de 24 feuillets, daté de 1635. L'exemplaire de M. Nodier, modestement relié en veau, avait fait partie de la piquante bibliothèque de Méon, et il

(1) Choisis de manière à contenter l'amateur le plus difficile pour le fond comme pour la forme, et revêtus presque tous de reliures parfaites, les livres de M. Nodier ont en général atteint des prix bien supérieurs à ceux qu'obtiennent d'ordinaire les plus beaux exemplaires de ces *vieilz et anticques volumes*. Bornons-nous à trois ou quatre exemples : *Montaigne*, 1580, armes de de Thou, 527 fr.; *Œuvres de Louise Labé*, 1556, 341 fr.; *l'Eschole de Salerne, en vers burlesques*, 1651, 216 fr.; *les Songes drolatiques de Pantagruel*, 1565, 411 fr.

s'était payé 23 fr. lorsque cette collection fut livrée, en janvier 1804, à la chance d'une enchère bien moins favorable qu'elle ne l'eût été quarante ans plus tard.

Un joli frontispice sert de vestibule à la galerie dans laquelle le lecteur nous suivra, si tel est son bon plaisir. Un jeune cavalier, coiffé d'un feutre arrondi, les moustaches relevées, à la pose hardie, à l'œil animé, est assis devant une vaste cheminée où pétille un feu réjouissant; la main droite tient une pipe; son bras gauche repose sur une table, et il tourne la tête pour regarder un miroir que lui présente une femme placée derrière lui: dans ce miroir se montrent les traits assez mignards d'une jeune personne dont une large fraise bien empesée emprisonne le cou; plus loin, un autre cavalier botté, éperonné, la rapière au côté, montre du doigt à une autre femme une rangée de six portraits assez peu gràcieux suspendus à la muraille; sur la table, une chandelle allumée, un verre, des assiettes; un chien dort sur le parquet. Sur la nappe de la table, le titre du livre est répété en français, en hollandais et en anglais. Peu familier avec cette dernière langue, l'artiste l'écrit fort incorrectement: *The doocking-glass*, au lieu de *The looking-glass*.

Vient ensuite une triple préface en français, en flamand et en allemand. Nous transcrivons, dans toute son incorrection naïve, la préface française; les deux autres n'en sont qu'une traduction assez fidèle:

« Messieurs et Dames,

« S'il se rencontre dans quelque lieu des honnestes quelque Femmes de joye qui s'attribue des tiltres empruntés de personne de condition je vous supplie ne m'en attribuer point blasme et croiez que jestime trop la Vertu pour la Calomnier, mon intention n'estant autre que de respresenter les divers changemens des habits et Modes. C'est pourquoy jay fait ce petit espitre pour satisfaire a la priere de mes amis, plustost que par dessein premedité; considérant bien, que ce discours ne sera pas receu de toutte sortes despritz, à cause de nayves representations de vices, hui s'y voyent comme dans un miroir. Ce n'est pas que jaye dessein d'attirer quelque personne à la desbauche, mais seulement pour achever le dessein de mon livre, qui n'a esté faict qu'a bonne fin et pour servir à des Personnes de nostre art, et à ceux qui veullent voir le Monde sans partir de leur Chambre.

« Faict à Adrianople pour l'Auteur. »

L'on trouve, après ce prologue, quarante portraits en bustes, deux par page ; au dessous de chacun, un distique flamand ; sur la page en regard, et pour chaque figure, un quatrain en trois langues. Les vers flamands valent les vers allemands ; ceux-ci ne le cèdent en rien aux vers français, et ces derniers sont détestables. Ils sont dus sans doute à la plume d'un de ces Germains qui allaient alors à Utrecht ou à Nimègue, afin d'apprendre la langue de Malherbe et de Corneille. Quel qu'il soit, ce poète a gardé l'anonyme ; le graveur a de même caché son nom ; mais le faire, le genre de Crispin de Passe ne peuvent se méconnaître.

Le premier portrait est celui d'un homme ; c'est le seul qui ait été reçu dans ce cercle de mœurs peu sévère ; il est vêtu en berger, il joue de la flûte, il se nomme Coridon. Voici les quatre vers qui le concernent :

Ie suis le Prince du trouppeau.
I'emmeine l'Amoureuse bande,
Et pour faire leur douce offrande
Ie les conduy soubs mon hameau.

Les trente-neuf autres portraits représentent trente-neuf femmes, dont nous allons reproduire textuellement les noms :

N^os 2. Silvia.
3. Margo la Macrelle.
4. La Belle Dans.
5. La Paudriere Macrelle.
6. Madamoiselle F. C. E. Court.
7. Madamonoselle des E. S. R.
8. La Bassonpiere ou R. F.
9. La belle Barberien.
10. La belle Angloise.
11. Margo la belle Gantiere.
12. Anna la Bavolette.
13. La belle Toscanese in Fiorensa.
14. La Donna Iulliana.
15. La belle Zauonnare Cour.
16. Anna la Vetze.
17. Madamme de D V. E.
18. Madamoiselle de D V. N. V. E., age de 20 annes.
19. M. Margery of Richmonde.
20. Dority her chambermaide.
21. M^rs Mary C. P.
22. Mylady of Oxm.
23. Die schoone Mulmeuyspier (1).
24. Vrav Anna L.
25. Die Wijwodin von Dansick.
26. Karne A. D.
27. Signiora Isabella.
28. Schoon Maijken von Brussel.
29. Schoon Maritgien.
30. Madame de Vil.
31. Schoon Elsgien.
32. Schoon Hester.
33. Schoon Iffken von Purmerendt.
34. Bellj Janss von Wurmer.
35. Schon Anna Maria von Strasburg
36. Die Metzgers Katerin von Praeg.
37. Die Biereis Ket von Francfort.
38. Anna Rosinna von Marpurg.
39. La belle Janne d'Aras.
40. La belle Marotte de Nancy.

(1) *Schoone;* all. *schöne*, belle.

Donnons quelques échantillons des vers qui accompagnent les portraits de ces belles trop faciles, et qui donnent parfois de courts détails sur leur biographie :

N° 4.

Assez cauteleuse je suis ;
Par mon nom Margot je m'apelle ;
Au m'estier de n'estre pucelle
C'est moy qui emporte le prix.

N° 6.

L'on me cherit pour m'a beauté
Un prince a saucy de me plaire :
Il m'a donné pour mon salaire
Un bien que je n'ay mirité.

N° 10.

Un grand prince a titre du Nord,
Des doux jeux de la belle Angloise ;
Auiourdhuy que ce Prince est Mort,
Elle est vestu a la Francoise.

N° 11.

Mon Pere estoit un Portuer d'eau,
Ma Mere estoit une Fruitiere,
Mon nom est la belle Gantiere,
Mon Courtisan feut un Manceau.

N° 17.

Deutreuse en beauté parfaict
Natur fit onque un tel lourage,
Par les atraits de son visage,
Trois Princes leur furent subiect.

N° 20.

Je suis belle et de teint vermeil,
Mon nom est la belle Chambriere ;
En mon mestier jestoit sifiere
Qu'on me tenoit pour un soleil.

N° 25.

Je soulois Porter grand estat,
A Dansick d'ou est m'a naissance
Un Waywod eut sur moy puissance,
Mais depuis il me sent ingrat.

N° 27.

Si tu conquestes de mon nom
L'On me Cognoist fort a Bruxelle,
Ie suis Seignora l'Isabelle
Qu'on a desbauche par un Don.

N° 32.

Cestoit ùn jeune homme marchant,
Qui par un amour deguisée
De mon honneur m'a privée;
Ainsi me atrappa ce galant.

N° 34.

Ie servois à un grand logis,
Ainsy qu'une jeune novice,
Un Advocat me fit nourrice,
Or a tout le monde je suis.

N° 37.

Ie suis Fille d'un Barbier,
Dont mon Pere en mon jeune age,
M'empescheant le doux mariage,
Ie suis venue a cest mestier.

N° 39.

Ie suis la Femme d'un Marchand
Bien fort chery en mon jeusne aage,
Mais un jeune Amoureux volage
De moy gaignia le cœur pourtant.

La rareté de l'ouvrage dont il est question servira d'excuse à ces citations, trop étendues peut-être.

La plupart des *demoiselles* dont Crispin de Passe a buriné les traits ont des figures assez agréables; elles sont mises avec recherche; les unes ont la tête couverte d'un petit chapeau coquettement posé, ou bien elles laissent flotter sur leurs épaules les trésors de leur chevelure; celles-ci montrent à nu l'ivoire de leur gorge; celles-là dérobent sous d'amples « colez à fraise goderonnez à dernière mode », l'aspect de tout ce qui se trouve au dessous du menton. Trois portraits de *mères utiles*, placés dans cette galerie, présentent des visages vieux, ridés, d'une expression avide, rusée. L'artiste a fort bien rendu ce type, dont il fait ressortir l'ignoble, sans tomber dans la caricature.

Il resterait à s'enquérir de la portée esthétique de cette œuvre; mais ce point de vue, qui préoccupe fort notre siècle, était bien négligé il y a deux siècles. Nous croyons que le graveur a tout simplement songé à une spé-

culation dont la réussite n'est pas douteuse à nos yeux; elle était basée sur le scandale, et le scandale est toujours un grand bien. Ces portraits sont-ils de fantaisie ? Sont-ils l'image fidèle des traits des plus célèbres *impures* de Paris et du nord de l'Europe en 1635 ? Sous les noms obscurs de quelques prêtresses de Vénus, l'artiste n'aurait-il pas cherché à flétrir la conduite plus que légère de certaines dames du plus haut parage ? Y aurait-il moyen de ressaisir le fil de ces allusions satiriques ? Pourrait-on découvrir le nom du bel esprit auquel on a eu recours pour joindre aux images de ces odalisques cette poésie dont nous avons donné des spécimens plus que suffisants ? Ce sont là questions ardues et importantes, problèmes épineux dont nous abandonnons, pour le moment du moins, la solution aux amateurs parfaitement au fait de la chronique scandaleuse de l'Europe à la fin du règne de Louis XIII, et assez maîtres de leur temps pour pouvoir passer des heures entières devant le *Miroir des plus belles Courtisannes*.

C. B.

# VENTES PUBLIQUES.

## Italie.

Nous eussions bien voulu dire quelque chose de la vente des tableaux du cardinal Fesch, mais tout est singulier, mystérieux et secret dans cette opération. Quelques personnes qui ont fait le voyage de Rome pour assister à la vente que nous avons annoncée dans le temps, sont revenues fort désappointées. Ici on annonçait un catalogue que l'on demandait en vain là bas, les tableaux étaient tous d'un ordre secondaire à trois ou quatre exceptions près, l'époque assignée d'abord pour la vente a été reculée sans avertissements préalables; bref, tout est obscur et douteux dans la manière dont cette opération est conduite, et il en court les bruits les plus étranges. Maintenant, vu l'impossibilité bien constatée de vendre avantageusement à Rome les parties les plus importantes de cette immense collection, il paraît décidé que des ventes partielles auront lieu en France et en Angleterre. Il est bien certain que les tableaux de l'école de Bologne, par exemple, ne peuvent se vendre nulle part avec plus d'avantages qu'à Londres où ils paraissent jouir d'une faveur marquée.

Quelques marchands revenus les mains vides ne laissent pas de faire croire à de nombreux achats. Nous aurons donc cet hiver des ventes de tableaux « provenants de la célèbre collection du cardinal Fesch » ; nous n'avons pas besoin d'avertir les amateurs de se tenir sur leurs gardes, ces ruses grossières ne s'adressent qu'au public, et rien malheureusement ne saurait l'en préserver.

Il nous est pourtant revenu quelque chose de Rome cette année, quelque

chose comme *quarante mille estampes* de toutes les écoles, réunies également par le cardinal Fesch ; mais il ne faut pas trop rêver là dessus. Les trois cents portefeuilles, je crois, qui contenaient cette collection ; embarrassaient singulièrement les exécuteurs testamentaires du cardinal qui n'en savaient que faire. Ils proposèrent d'abord à l'expert chargé de rédiger le catalogue des tableaux, M. George, de les lui abandonner comme rénumération de sa peine, mais M. George ne voulut pas en entendre parler. D'autres personnes les virent sans un meilleur résultat. Enfin, un libraire de Caen qui se trouvait à Rome par aventure, avec cette heureuse hardiesse que donne souvent l'ignorance du danger, après avoir toisé la partie, calculé ce qu'il serait possible d'en retirer au poids,et s'être dit qu'après tout les quarante mille estampes devaient bien valoir au moins vingt-cinq centimes la pièce, acheta le tout pour *onze mille francs.* Maintenant notre homme, revenu en France, couve son trésor avec amour, cherche partout des catalogues de ventes *avec prix*, et sans savoir en rien en quoi consiste la beauté d'une épreuve, il rêve sur son acquisition une fortune magnifique.

Cette collection, bien connue de quelques marchands anglais qui s'étaient rendus à Rome pour la voir, ramassée, sans soins, comme l'immense quantité d'objets d'art que possédait l'illustre amateur, plutôt au point de vue des peintres qu'à celui des graveurs, ne contient rien de remarquable, nous a-t-on dit, sur les trois cents et quelques volumes dont elle se compose, un seul est précieux, celui qui renferme quelques estampes des vieux maîtres Italiens. Il est difficile à penser cependant que cette immense collection, formée il y a cinquante ans, dans les circonstances les plus favorables, ne contienne absolument rien de remarquable.

En exécution de l'une des clauses du testament du célèbre cardinal Ercole Consalvi, mort en 1824, on va procéder à Rome à la vente publique de la collection des TABATIÈRES que ce prélat, pendant sa longue carrière diplomatique, a reçues en présent des souverains de l'Europe. Cette vente occupera probablement beaucoup plus la haute société de Rome que celle des tableaux du cardinal Fesch. Qui ne serait jaloux, parmi la foule d'ambassadeurs qui habitent la capitale du monde chrétien, de posséder un de ces gages précieux de l'habileté que déploya le célèbre négociateur au conclave de Venise, à Paris, à Londres et à Vienne. Ceci est certainement de la *haute curiosité*.

Ces tabatières sont au nombre de vingt-sept, et parmi elles se trouve celle que Napoléon Bonaparte, alors Ier consul, donna au cardinal Consalvi, en 1801, lors de l'échange des ratifications du concordat que ce prélat avait négocié et signé comme représentant du pape Pie VII. Les diamants seuls dont cette tabatière est garnie sont estimés plus de 30,000 fr.

Le produit de cette vente a été destiné, par le testateur, à la restauration des façades des plus anciennes églises de Rome. Cette disposition est certainement un fait nouveau dans les fastes de l'humilité et du détachement des princes de l'Eglise romaine au dix-neuvième siècle.

## France.

L'été, d'ordinaire assez nul chez nous sous le rapport des ventes d'objets d'art, n'a pas laissé de fournir son petit scandale qui servira parfaitement d'introduction aux ventes de cet hiver. C'est encore de M. Ch. Paillet qu'il s'agit. M. Paillet fatigue la critique à le suivre. Espérons cependant qu'il n'en sera plus question désormais, et que mieux renseigné sur son étrange aptitude, il ne lui sera plus permis de jeter au vent, sous le titre spécieux d'*expert honoraire des musées royaux*, ce qui ne signifie absolument rien, soit les deniers d'une commune comme dans l'affaire des tableaux de Montpellier, soit ceux d'héritiers souvent nécessiteux comme dans la vente des Batignolles dont nous allons parler. En racontant simplement des faits qui parlent eux-mêmes, nous éviterons tous commentaires: ils seraient trop fâcheux.

Dans le courant de juillet dernier, M. de Claussin, un amateur célèbre depuis long-temps, mourut à Batignolles où il vivait complètement inconnu. Les apparences misérables de son intérieur n'éveillèrent en rien l'attention du greffier de la justice de paix qui apposa les scellés. Cependant lorsqu'il s'agit, un dimanche matin, de vendre aux enchères le modeste mobilier, comme il y avait quelques cartons remplis d'estampes et de dessins, cet officier public crut devoir prévenir et se faire assister par un ami du défunt, M. Ch. Paillet, qui seul était venu le visiter quelques jours avant sa mort. M. Paillet le confirma dans le peu de valeur de ce qu'il y avait à mettre en vente, et conseilla même de supprimer le nom de M. de Claussin, sur l'annonce qui devait être faite dans le petit journal le *Gratis*. comme entièrement inutile. Heureusement que cet avis ne fut pas écouté, et l'annonce de cette vente, qui seule apprit à quelques personnes la mort du propriétaire, éveilla l'attention de deux marchands, MM. Defer et Guichardot qui, bien que la vente se fît un dimanche et dans un endroit assez éloigné, ne laissèrent pas de s'y rendre. Voici ce qui eut lieu.

Après la vente des effets mobiliers, M. Ch. Paillet, *expert honoraire des musées royaux*, mit sur table un premier lot de paperasses et de

dessins qui fut adjugé à M. Defer pour 100 fr. Il contenait une estampe de Rembrandt, n. 363 du catal. de Bartsch, qui avait été acquise par M. de Claussin, en 1836, au prix de 560 fr. (22 livres 10 schel. vente Rob. Dumesnil) ; un assez grand nombre de dessins de Greuze, Huet, Boucher, etc., des eaux-fortes gravées par M. de Claussin lui-même et du papier.

Le deuxième lot, aussi adjugé à M. Defer au prix de 157 fr. contenait : La *Petite Fille au chien* de Porporati, épreuve avant la lettre (cette estampe vaut 200 fr.) Deux études au crayon de N. Berghem, vendues depuis 400 fr. par M. Defer, plus un grand nombre de dessins de maîtres français, d'estampes et de paperasses comme dans le lot précédent.

Le local où se faisait la vente était si petit et le nombre des Auvergnats et des revendeurs si grand, que les marchands n'avaient presque pas eu le temps d'examiner ce qu'ils achetaient; cependant quelques pièces du troisième lot le firent examiner plus attentivement. Mis sur table à 40 fr., il monta bientôt à 1,500 fr. , et fut adjugé à 2,000 fr., plus 10 pour cent applicables aux frais, soit 2,200 fr., encore à M. Defer.

Voici ce qu'il contenait :

N. Berghem. Deux grands dessins de ce maître, l'un gravé par Visscher dans la suite dite des *Anes*.

J.-J. de Boissieu. Le Foyer. Dessin capital gravé par de Boissieu.

*Du même*. Un autre dessin très terminé et une tête d'étude.

S. de Bray. Un dessin.

C. Dusart. Un dessin.

Van Romyn. Étude d'animaux. Dessin capital.

J. Livens. Un paysage.

Rembrandt. Un grand dessin maintenant au musée du Louvre, production capitale.

*Du même*. Étude à la sanguine pour la grande mariée juive.

*Du même*. Le portrait de la mère de Rembrandt, aussi à la sanguine,

Ad. Van de Velde. Un dessin capital maintenant au musée du Louvre.

Enfin beaucoup de menues gravures, et environ une centaine de feuilles de papier blanc. — Ce lot, mis sur table à 40 fr., et vendu 2,200 fr., ne laissa pas de produire un certain effet ; M. Paillet, confus, déclara qu'il n'avait pas ouvert le carton, le supposant tout-à-fait insignifiant. Au moment de l'adjudication, un spectateur ramassa à terre un papier : c'était une quittance de 900 fr. payés à M. de Boissieu pour le dessin intitulé *le Foyer*. Le commissaire-priseur voulait suspendre la vente ; après quelques observations, elle continua.

Environ *quatre-vingts* études et dessins terminés de J.-J. de Boissieu

furent vendus en quatre lots, tous adjugés à M. Guichardot, qui produisirent 800 fr.

Le huitième lot, encore composé de dessins et d'estampes, adjugé 200 fr. à M. Defer, contenait entre autres pièces un dessin à la plume et lavé par ADRIEN VAN DE VELDE, qui est maintenant au musée du Louvre ; ce dessin, qui avait été vendu 850 florins (environ 1,800 fr.) à la vente de M. de Bosch, en 1816, est gravé dans la collection des fac-similés de Ploos Van Amstel, publiée par Josi.

Enfin, un dernier lot, sur lequel nous n'avons aucuns renseignements, a été adjugé pour 100 francs à M. Paillet.

Avant la vente des dessins et des estampes, les chaudronniers s'étaient partagé déjà la suite des planches gravées par M. de Claussin, d'après les estampes de Rembrandt, Potter, Boissieu et autres, au nombre de plus de cent ; — les planches originales d'une suite de paysages gravés par de Boissieu, et une autre planche, également originale, le Vacher, par Paul Potter.

On pense les colloques que dut soulever cette opération, car la collection de dessins précieux que possédait M. de Claussin était loin d'avoir passé sous les yeux des marchands qui se les rappelaient les uns après les autres, le greffier intéressé s'enquit de ce qu'ils pouvaient être devenus et M. Paillet s'empressa de déclarer qu'il y avait encore un portefeuille de dessins qui lui avait été donné par son ami avant sa mort, qu'il les croyait de peu de valeur, mais que si cette donation n'était pas ratifiée par la famille, il le remettrait immédiatement à sa disposition.

C'est ce carton, contenant quatre-vingts dessins qui se vendent au moment où nous écrivons ces lignes, qui nous donnera l'occasion de nous étendre un peu plus sur M. de Claussin sans nous occuper davantage de M. Ch. Paillet, car que nous importe l'*expert* et sa grossière ignorance lorsque les dessins nous reviennent, bien et dument catalogués, annoncés comme ils le méritent, se livrer publiquement aux enchères des précieux amateurs qui les couvrent d'or.

NEMO.

# INSTRUCTIONS

# DU COMITÉ HISTORIQUE

## DES ARTS ET MONUMENTS.

# ARCHITECTURE MILITAIRE

AU

# MOYEN-AGE [1].

*(Suite.)*

### 5. TOURS.

Nous ne nous occuperons dans cet article que des tours qui flanquent l'enceinte continue et se lient à un système de fortifications plus ou moins étendu. Leur usage principal était de protéger les angles de l'enceinte, plus exposés que les fronts, attendu qu'ils ne peuvent présenter à l'ennemi qu'un fort petit nombre de défenseurs. On espaça encore les tours de distance en distance le long des murailles de l'enceinte, afin d'en augmenter la force, de défendre l'accès des fossés et de donner les moyens de prendre en flanc les soldats qui voudraient assaillir le rempart. Dans ce but on leur donna souvent une saillie considérable.

(1) Les instructions sur l'architecture militaire ont été rédigées par MM. Mérimée et A. Lenoir, membres du comité historique des arts et monuments.

En outre, les tours, s'élevant en général au dessus des murailles, formaient comme autant de petites forteresses où quelques

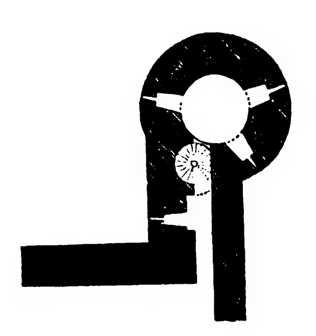


Fig. XXXIII *bis*. Tour de Saumur.

hommes pouvaient résister avec succès à un grand nombre; enfin, les tours servaient encore de logements et de magasins.

Les tours sont tantôt verticales,

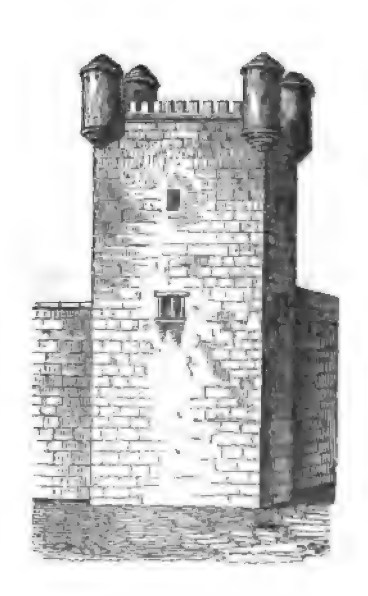


Fig. XXXIV. Tour de Narbonne.

tantôt elles affectent la forme d'un cône tronqué ;

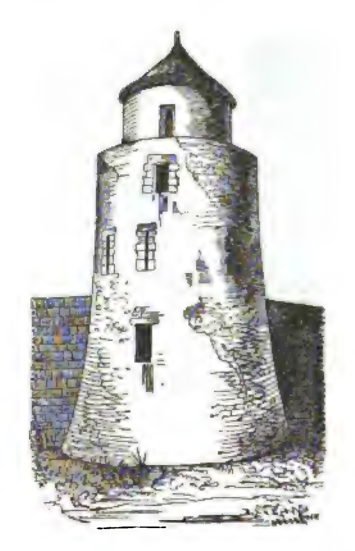


Fig. XXXV. Tour du château de Fougères.

souvent on a combiné ces deux dispositions en élevant un rempart vertical sur une base conique, ou bien en forme de pyramide.

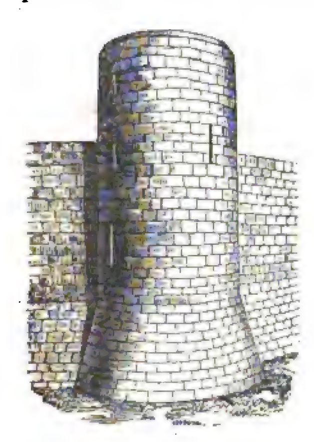




Fig. XXXVI. Tour de Provins.

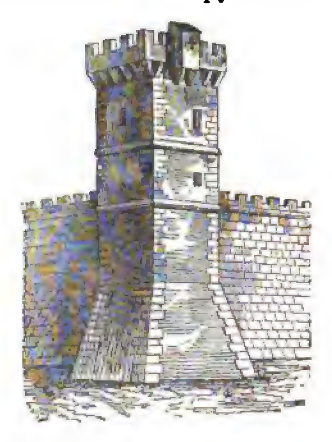


Fig. XXXVII. Tour d'Angoulême.

A l'extérieur les murs sont lisses, ou quelquefois renforcés de contre-forts plus ou moins saillants.

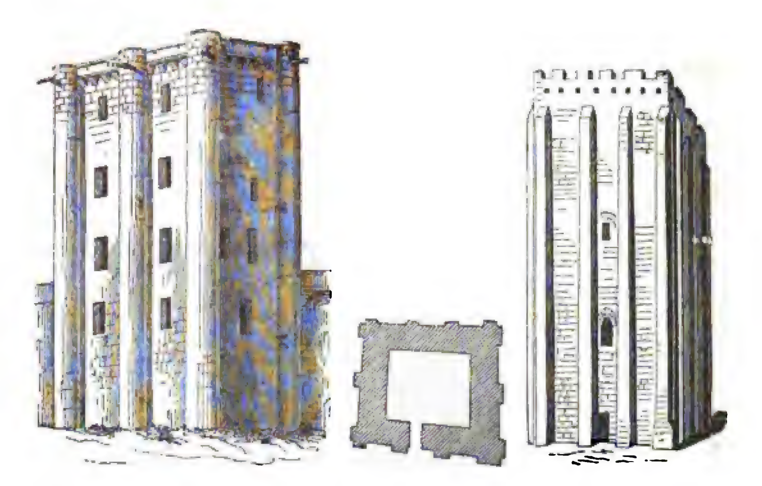


Fig. XXXVIII. Tour de Vez.

Fig. XXXVIII *bis*. Plan de la tour de Loudun.

Fig. XXXIX. Tour de Loudun.

Ils sont toujours très épais, surtout à leur base.

On observe la plus grande variété dans la forme des tours, aussi bien que dans leurs dimensions et leur appareil. La plupart sont rondes ou carrées; mais on en voit de semi-circulaires, de prismatiques, de triangulaires, d'elliptiques.

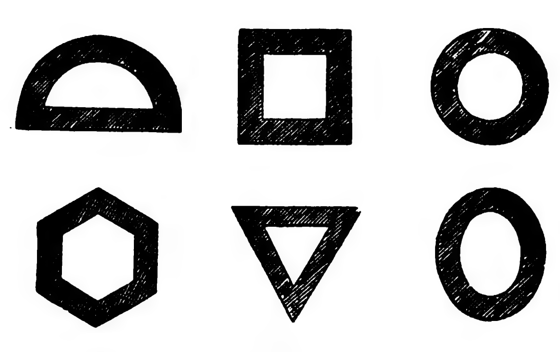


Fig. XL.

Quelques unes présentent à l'extérieur des angles aigus, dont la

destination n'est pas encore bien déterminée (1), telles sont plusieurs tours du château de Loches et la tour Blanche d'Issoudun.

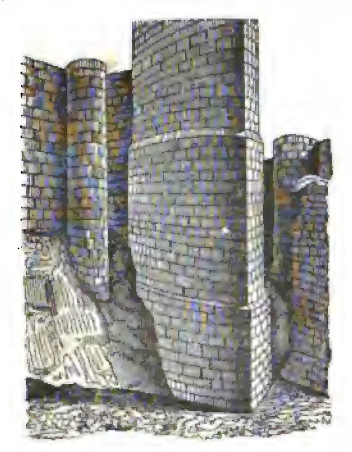


Fig. XLI. Tour du château de Loches.



Fig. XLII. Plan de la tour Blanche d'Issoudun.

Mais cette forme bizarre doit être considérée comme une exception. Toutefois, il semble qu'il n'y ait jamais eu de forme généralement préférée, et que le caprice des ingénieurs, beaucoup plus que l'expérience, ait fait adopter tel ou tel mode de construction. La figure suivante offre une tour triangulaire dont les angles sont abattus.

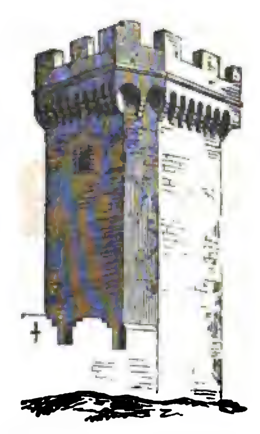


Fig. XLIII. Tour de Beaucaire.

(1) Probablement on avait adopté cette forme pour empêcher l'ennemi de se

On voit des tours ouvertes à l'intérieur; mais en général, elles ne dépassent pas la hauteur des murailles d'enceinte, et ne sont alors à proprement parler que des saillies du rempart.

On adopta cette disposition, sans doute parce qu'avec une

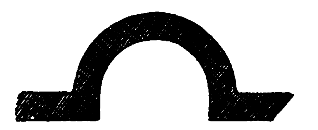


Fig. XLIV.

moindre dépense on obtenait la plupart des avantages qu'offraient les tours ordinaires. Cependant les tours fermées furent toujours d'un usage plus général, et elles étaient justement regardées comme plus fortes que les précédentes.

## 6. COURONNEMENT, CRÉNEAUX, ETC.

Les créneaux sont des espèces de boucliers en maçonnerie élevés sur un parapet et espacés les uns des autres de manière à couvrir les hommes qui bordent le rempart, et à leur permettre de se servir de leurs armes dans les intervalles qui séparent ces boucliers.

L'usage des créneaux est fort ancien, et dès le temps d'Homère on leur donnait différents noms qui semblent indiquer des variétés de forme et de destination (1).

servir du bélier. En effet, contre l'angle saillant, le bélier ne pouvait guère faire brèche, et, s'il était dirigé à droite ou à gauche de cet angle, les hommes qui le manœuvraient prêtaient le flanc aux traits des assiégés.

(1) Κρόσσας μὲν πύργων ἔρυον, καὶ ἔρειπον ἐπάλξεις. (Il. XII, 258.)

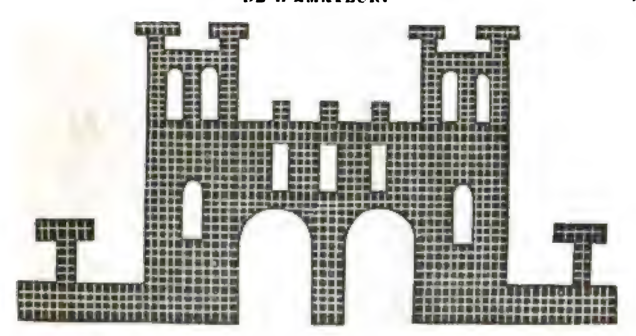


Fig. XLV. Porte romaine tirée d'une mosaïque antique du musée d'Avignon.

En général, ils sont rectangulaires, assez élevés au dessus du parapet pour couvrir un homme, et espacés suivant la nature des armes employées à l'époque où ils furent construits. D'ordinaire, le vide entre deux créneaux est moindre que la largeur de l'un d'eux.

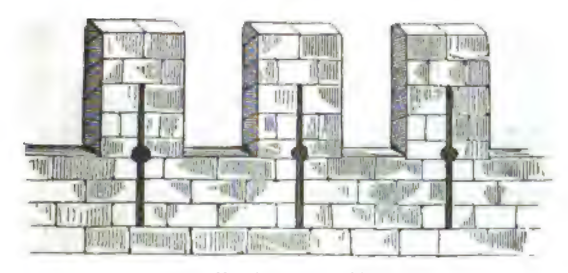


Fig. XLVI. Créneaux d'Avignon.

A des époques même assez anciennes, on a donné aux cré-

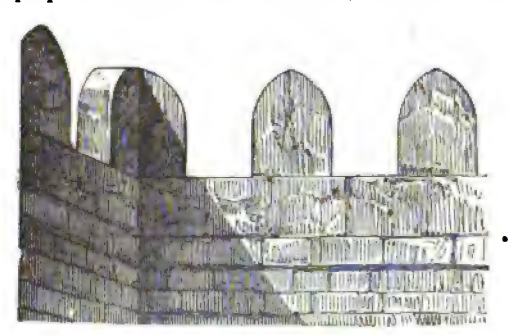


Fig. XLVII.

neaux des formes variées. On en voit dont l'amortissement est en

ogive, ou décrit par une courbe quelconque;

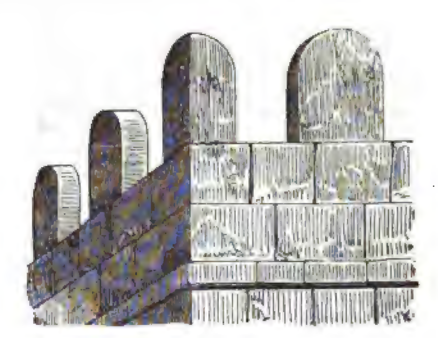


Fig. XLVIII.

d'autres, et surtout dans les pays où l'influence arabe s'est fait sentir, sont dentelés ou découpés de différentes manières.

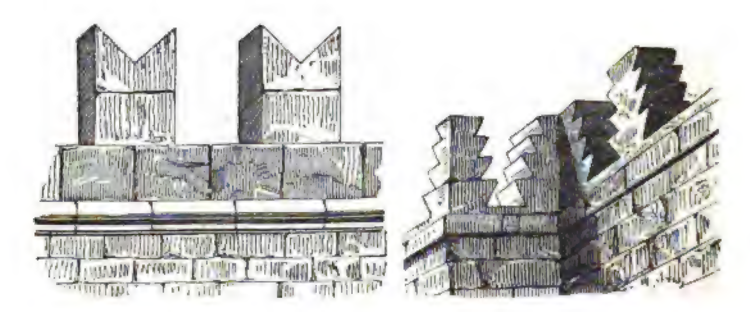


Fig. XLIX. Fig. L.

On en voit aussi qui sont couronnés par une espèce de pyramidion,

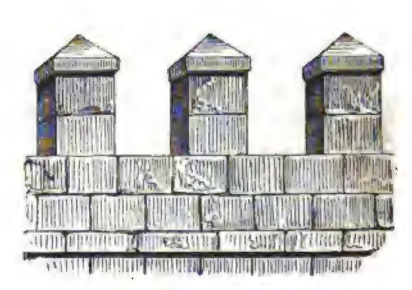


Fig. LI.

ou qui portent un rebord saillant ou une sorte de corniche.

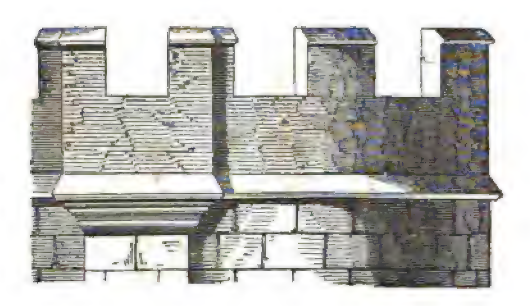


Fig. LII. Créneaux du palais de Justice à Paris.

Vers le commencement du quatorzième siécle, et peut-être avant cette époque, on perça des meurtrières dans les créneaux, sans cesser pourtant de les espacer.

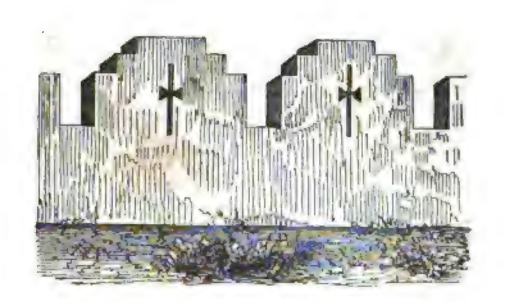


Fig. LIII. Créneaux du château de Beaucaire.

### MOUCHARABYS, MACHICOULIS.

Les portes et les fenêtres placées à une hauteur où l'escalade était possible, furent défendues de bonne heure par des balcons munis d'un parapet élevé et à jour dans la partie inférieure.

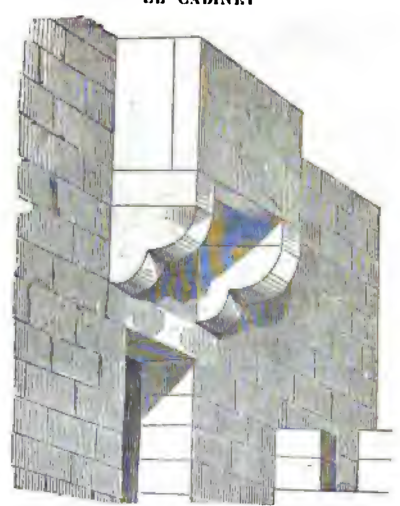


Fig. LIV. Moucharaby de l'enceinte d'Aigues-Mortes.

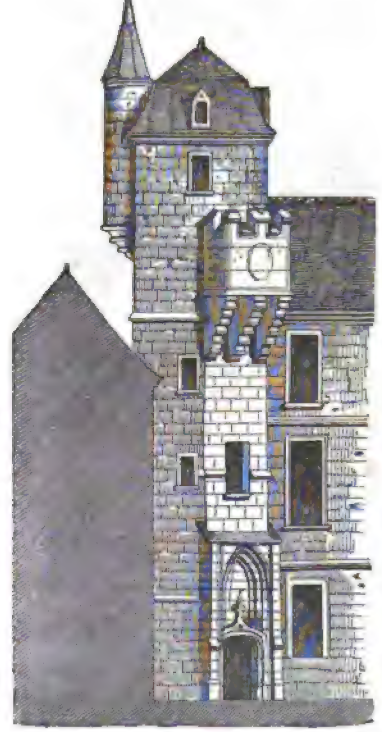


Fig. LV. Porte intérieure de l'hôtel de Sens, à Paris.

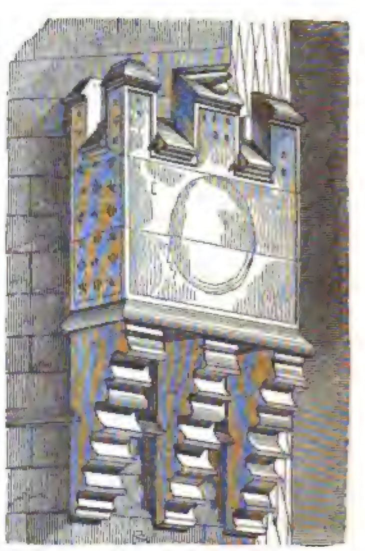


Fig. LVI. Moucharaby de l'hôtel de Sens.

De là on pouvait lancer à couvert des projectiles sur les ennemis qui tentaient de pénétrer par ces ouvertures. Nous avons donné déjà le nom de *moucharaby* à ces balcons, qui paraissent empruntés à l'Orient. Bientôt on imagina de les multiplier et d'en garnir tout le haut d'une muraille. On les appelle *machecoulis* ou *machicoulis* lorsqu'ils forment ainsi un système de défense continu. L'emploi n'en devint général qu'au quatorzième siècle. On en trouve cependant des exemples un peu plus anciens.

La plupart consistent en un parapet, souvent crénelé, et porté sur une suite de corbeaux ou de consoles, médiocrement espacés.

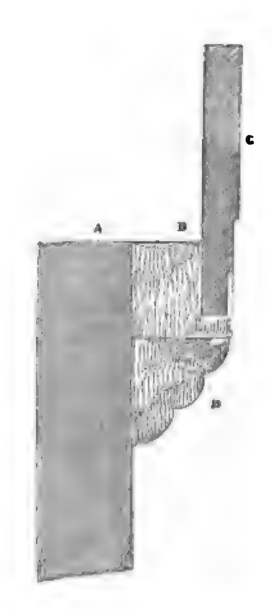



**Fig. LVII. Coupe d'une machicoulis**
**A Rempart.**
**B D Console.**
**C Créneaux.**

Ailleurs, une espèce d'arcade jetée entre les contre-forts extérieurs d'un rempart supporte le parapet, et tout l'espace vide compris entre deux contre-forts pouvait servir à jeter des projec-

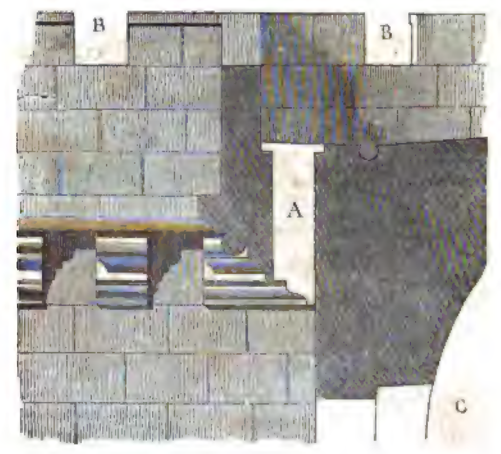



Fig. LVIII. Machicoulis de la Bastille.
A Machicoulis.
B Créneaux.

tiles considérables, tels que de grandes pièces de bois. On voit au château des papes à Avignon, et dans le bâtiment de l'évêché au Puy, des machicoulis disposés de la sorte.

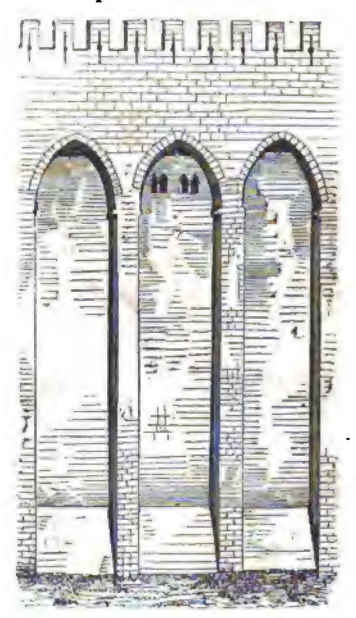


Fig. LIX. Machicoulis du château des papes à Avignon.

La forme des arcs qui unissent quelquefois les consoles ou les contre-forts et qui forment l'ouverture verticale des machicoulis, ou, à leur défaut, l'ornementation qui rappelle ces arcs, peut, dans beaucoup de cas, indiquer avec quelque précision l'époque à laquelle ils appartiennent. D'abord ces arcs sont en plein cintre,

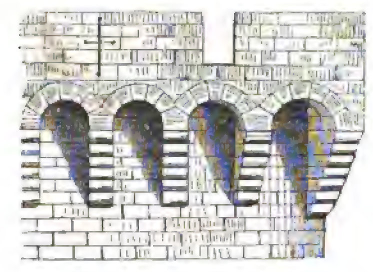


Fig. LX. Machicoulis de l'enceinte d'Avignon.

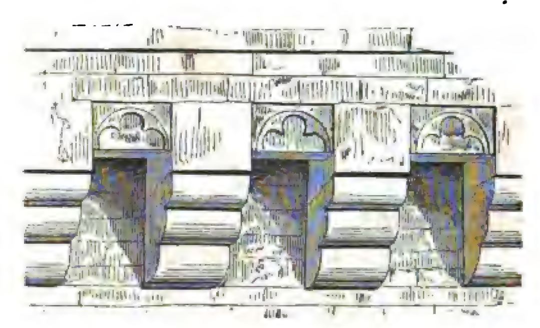


Fig. LXI.

puis en ogive en tiers-point,

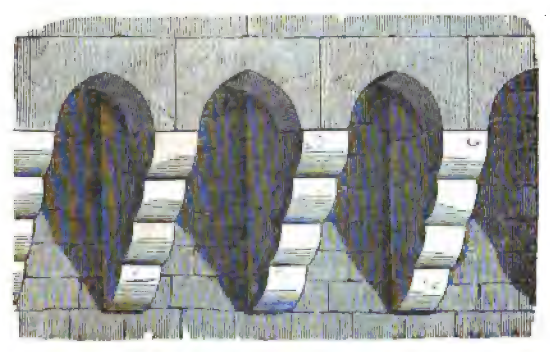


Fig. LXII.

ensuite en ogive à contre-courbe,

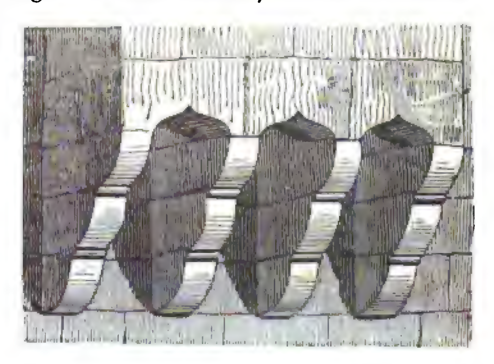


Fig. LXIII.

enfin ils reviennent au plein cintre.

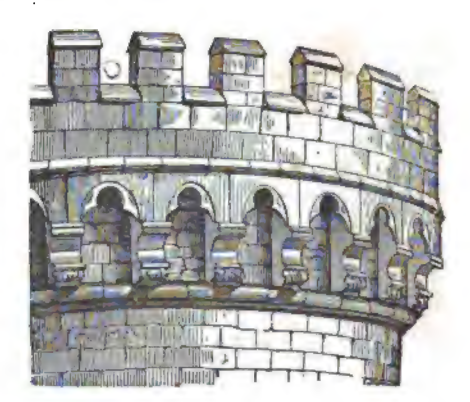


Fig. LXIV. Machicoulis du château de Mehun.

Souvent les machicoulis reçoivent des moulures et des sculptures, et deviennent dans les constructions civiles un simple motif d'ornementation.

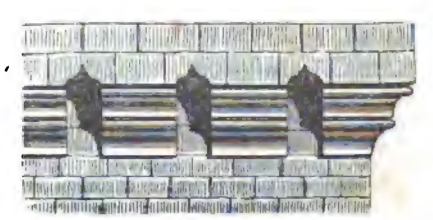


Fig. LXV. Machicoulis de la rue Saint-Sauveur, à Paris.

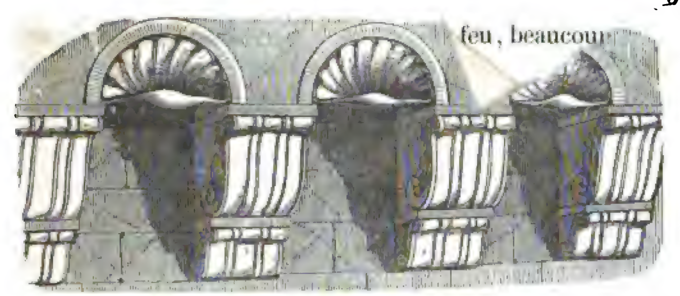



Fig. LXVI. Machicoulis de la porte de Joigny.

## HOURDS.

En cas de siége, pour augmenter la hauteur des tours ou pour suppléer à l'insuffisance de leurs couronnements, on élevait des échafauds en bois sur lesquels se tenaient les hommes d'armes. Dans beaucoup de forteresses anciennes, des trous ou des corbeaux, disposés dans la maçonnerie de distance en distance, paraissent avoir servi à soutenir ces échafauds, que l'on plaçait aussi, comme il semble, à l'extérieur des murailles qui n'avaient point de machicoulis. C'est peut-être à ces charpentes improvisées que les machicoulis en pierre ont dû leur origine. Le nom de ces échafauds était *hourd, hurdel*, en latin *hurdicium* (1). Le verbe *hurdare* exprime l'action d'employer ce moyen de défense.

(1) Du Cange traduit à tort, ce nous semble, le mot *Hurdicium* par *Cratis lignea qua obducebantur mœnia, ne ab arietibus lœderentur.* Les citations suivantes peuvent indiquer plus exactement le sens de ce mot.

Hurdari turres et propugnacula, muros
Subtus fulciri facit...... (Phil.)

Les mots *propugnacula* et *turres* indiquent des échafauds placés au sommet des remparts, très différents des dispositions de défense de la partie basse des murailles, *étayées en dessous.*

« Attornati sunt 4 homines ad unum quemque *quarnellum* custodiendum et « *hurdandum.* » (Charte citée par Du Cange, voyez le mot *Hurdicium.*)

Par trois fois fut évidement monstrée (la sainte Véronique)
A tout le peuple en moult grant révérence.
Par un évesque sus un hourt à l'entrée
De Saint-Pierre.

(Saint-Gelais. V. Du Cange : *Hurdicium.*)

…ite en ogive à co…

La… montré un exemple de ces *hourds*. L… ésenter également ce système de fortificatio… blissait en temps de siége.



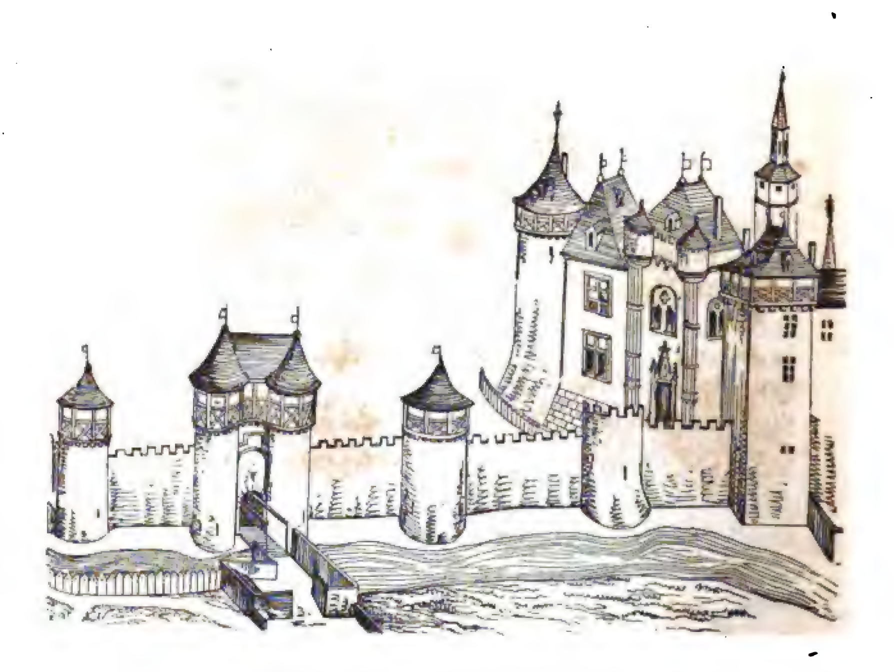


Fig. LXVII. Enceinte de la ville de Moulins.

PLATES-FORMES, TOITS, ETC.

Ainsi qu'on l'a vu précédemment, les tours étaient les parties de la fortification qui contribuaient le plus efficacement à la défense d'une forteresse. Leur sommet devait donc recevoir un certain nombre d'hommes, ainsi que des machines et des provisions de pierres et d'autres projectiles. Aussi les tours étaient-elles couvertes par des terrasses, soit voûtées, soit soutenues par

une forte charpente. Malgré le danger du feu, beaucoup de tours n'avaient que des plates-formes en bois.

Les tours furent quelquefois couvertes de toits coniques, les



Fig. LXVIII. Tour du château de Nogent-le-Rotrou.



Fig. LXIX. Tour du palais de Justice à Paris.

uns portés sur le sommet des créneaux, les autres disposés en arrière, de manière à laisser un passage libre autour du parapet.

Ailleurs, une galerie circulaire, percée de nombreuses fenêtres, tenait lieu de plate-forme, et, comme dans les exemples précédents, la tour était surmontée par un toit conique.

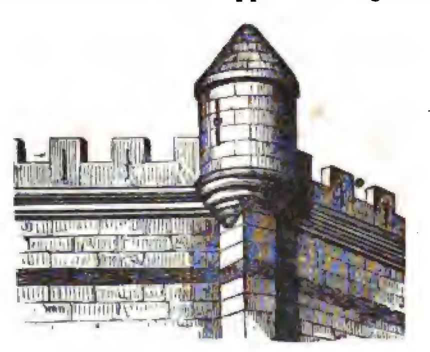
Au reste, nous avons lieu de croire que ces toits coniques sont rarement des dispositions originelles, et nous pensons qu'on en trouverait difficilement des exemples avant le quinzième siècle.

Sur le sommet des tours, et parfois sur les courtines, notam-

ment aux angles saillants d'une enceinte, on trouve souvent de petites guérites en pierre, destinées à abriter les sentinelles


Fig. LXX. Tour de Semur.

chargées d'observer les mouvements de l'ennemi par des ouvertures percées de tous les côtés. On appelle échauguettes ces petites


Fig. LXXI. Échauguette.

constructions, ordinairement de forme ronde, et terminées par une calotte revêtue de dalles.

Il faut se garder de les confondre, soit avec les lanternons qui surmontent les cages d'escalier, et qui ont pour but d'empêcher la pluie de tomber dans l'intérieur, soit avec les *tourelles*, placées

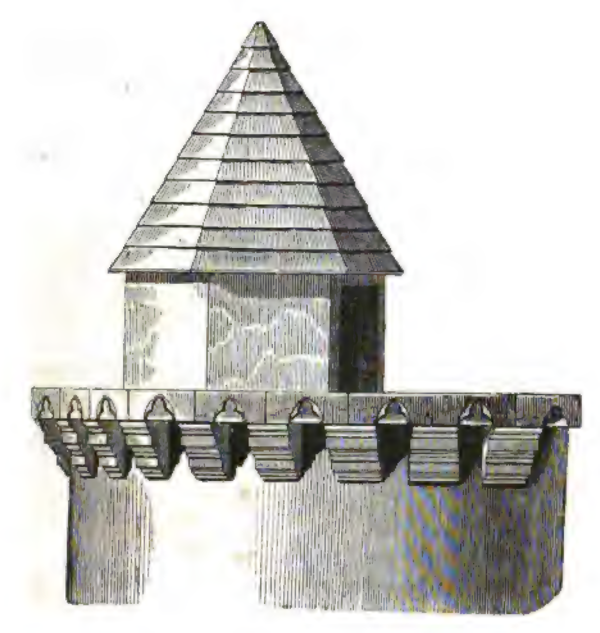


Fig. LXXII. Lanternon au dessus d'un escalier.
(Tour Saint-Michel, à Saumur.)

aux angles des tours, et remplissant à l'égard de ces dernières le même office que celles-ci rendent aux murailles de l'enceinte. (Voir les figures XXIV et XXVII.) D'ordinaire, les échauguettes avancent en encorbellement hors du rempart, afin de permettre aux sentinelles d'en voir le pied.

Enfin, sur les plates-formes des tours, et surtout sur la tour la plus élevée, celle qu'on appelait la *guette*, il y avait une cloche, que l'on sonnait en cas d'alarme. Souvent la cloche était remplacée par un cornet ou oliphant, peut-être aussi par un porte-voix avec lequel on annonçait la présence de l'ennemi.

### 7. COURTINES.

On appelle courtine la partie du rempart comprise entre deux tours.

Les courtines sont les portions de l'enceinte où se rencontrent en moindre nombre les moyens de défense, le voisinage des tours suffisant pour les protéger. Au sommet un passage étroit, ou chemin de ronde, permet de circuler le long des remparts, et communique à des escaliers ou même à des plans inclinés qui conduisent dans la cour intérieure. (Voir le § 6.)

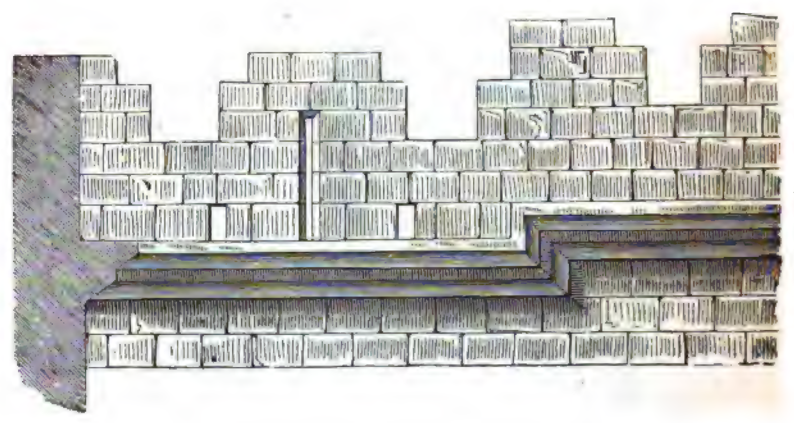


Fig. LXXIII. Courtine du château de Beaucaire.

Quelquefois, mais rarement, c'est une espèce de galerie couverte qui sert de chemin de ronde; très souvent on ne voit aucun vestige de passage, soit qu'il n'y en ait jamais existé, soit qu'il ait consisté en un échafaudage en charpente. La difficulté qu'offrait l'attaque des courtines explique d'ailleurs l'espèce de négligence qu'on a mise à les fortifier. Il est extrêmement rare de trouver un parapet au chemin de ronde du côté qui regarde l'intérieur de la place, et cependant ce chemin de ronde est en général si étroit, que l'on a peine à comprendre comment les soldats qui le bordaient pouvaient faire usage de leurs armes ; toute chute devait être mortelle. On en doit conclure que des échafaudages temporaires remédiaient à cet inconvénient pendant les siéges.

On a remarqué sans doute que la base de certaines courtines, de même que celle de quelques tours, formait un plan incliné. Le but de cette disposition paraît avoir été d'augmenter la force

des murs sur le point où l'on pouvait les saper, et en outre de faire ricocher avec force les projectiles que l'on jetait par les machicoulis. (Voir les figures XXXVI, XXXVII et LIX.)

On voit, dit-on, dans les murs de quelques courtines, des arcades figurées à l'extérieur, qui, suivant un antiquaire anglais, n'auraient eu d'autre destination que de donner le change à l'assiégeant. Ces arcades devaient simuler à ses yeux d'anciennes ouvertures récemment bouchées, et lui faire penser naturellement que, sur ce point, la résistance de la maçonnerie, serait moindre (1). De la sorte on prétendait l'engager à diriger ses attaques précisément du côté où il devait trouver les plus grands obstacles. Nous signalons à nos correspondants cette observation que nous n'avons point été à même de vérifier, et qui peut conduire à la découverte d'autres faits du même genre.

On ne peut guère établir de règle constante pour l'espacement qu'il convenait de donner aux tours les unes par rapport aux autres, seulement il paraît que, dans l'opinion des anciens ingénieurs, leur rapprochement ajoutait à la force d'une place. Le

(1) Ne s'agirait-il pas, en effet, d'anciennes brèches bouchées? On en voit un

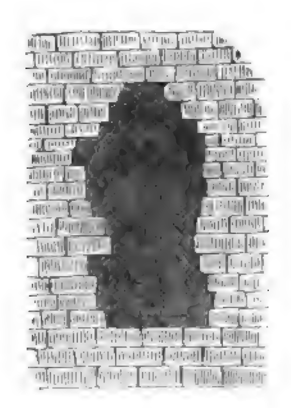


Fig. LXXIV. Ancienne brèche au donjon de Chauvigny.

exemple au donjon de Chauvigny (Vienne). La brèche faite par le canon a été bouchée avec des briques disposées en arête de poisson.

moine de Marmoutier, pour donner une idée d'un château imprenable, et dont il attribue la construction à Jules-César, décrit des tours tellement rapprochées, qu'entre elles il y avait à peine la longueur d'une pique. Enfin Richard Cœur-de-Lion composa le donjon de Château-Gaillard de segments de cercle presque tangents l'un à l'autre. C'est une muraille *bosselée*, ainsi que la nomme très heureusement M. Deville dans son excellente monographie sur cette forteresse.



Fig. LXXV. Donjon du Château-Gaillard.

En résumé, on multipliait les tours sur les points présumés faibles, tandis que la muraille d'enceinte passait pour une défense suffisante là où la nature offrait à l'ennemi des obstacles matériels qui rendaient ses attaques peu probables. En pays de plaine, nous avons remarqué plus d'une fois que les tours sont assez près les unes des autres, pour que les soldats placés dans deux tours voisines pussent lancer leurs traits sur toute la courtine intermédiaire. On peut évaluer cette distance à trente mètres environ, ce qui est à peu près la portée d'une flèche ou celle d'une pierre lancée à la main d'un lieu élevé (1). A mesure que les armes de jet se perfectionnèrent, l'espacement des tours devint plus considérable; en sorte qu'on pourrait tirer de cet espacement quelques inductions sur l'âge d'une forteresse; mais nous nous empressons de déclarer ici que les renseignements de cette espèce ne doivent être admis qu'avec une grande réserve.

(1) « Ne longius sit alia ab alia (turris) sagittæ missione. » (Vitr. I, 5.)

Nous avons dit plus haut que la hauteur des tours variait à l'infini. Tantôt, en effet, elles dépassent à peine les remparts qu'elles flanquent ; et c'est le cas fort souvent pour celles qui sont placées le long d'une courtine en ligne droite et d'une certaine étendue. Tantôt elles s'élèvent à une hauteur considérable, et c'est surtout aux angles saillants d'une enceinte qu'on leur donne le plus d'élévation. On peut dire, en général, que la hauteur d'une tour donnant de la force aux ouvrages voisins, on a muni de la sorte les parties de l'enceinte qui paraissaient les plus exposées ou les plus faibles.

Lorsque les tours sont plus hautes que le rempart qui les lie les unes aux autres, la communication entre les différentes parties de l'enceinte a lieu, soit par un passage couvert ou découvert, qui contourne la tour et continue le chemin de ronde, soit au travers des chambres des tours, dont le plancher est alors à la hauteur du chemin de ronde qui règne le long des courtines. Ce n'est point, au reste, une règle absolue ; car quelquefois cette commu-

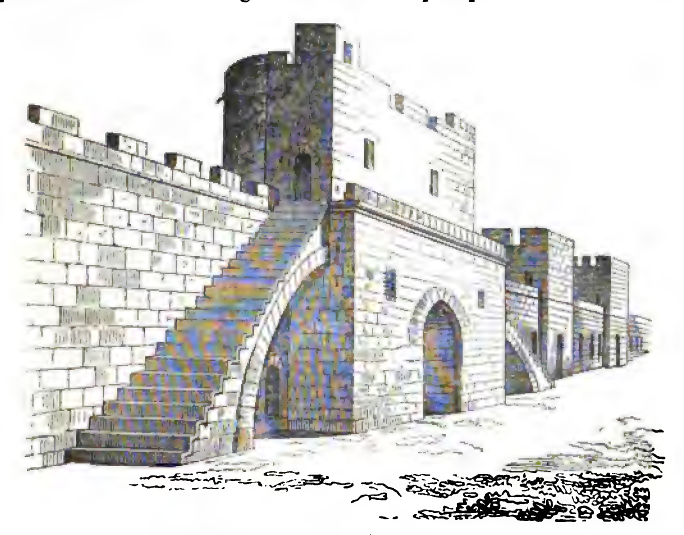


Fig. LXXVI. Remparts d'Aigues-Mortes.

nication n'existe point, et pour passer d'une tour à une autre, il faut descendre dans la cour intérieure, où viennent aboutir tous les escaliers. Le motif de cette disposition a été, sans doute,

d'isoler les tours et d'en faire comme autant de forteresse indépendante.

Les escaliers qui conduisent aux remparts sont ordinairement placés à l'intérieur des tours (1). Ils sont faciles à défendre étant fort étroits, et fermés par des portes basses et solides, en sorte que l'assaillant, maître d'une tour ou d'une partie des courtines, eût encore beaucoup de difficultés pour déboucher dans l'intérieur de la place.

On observe encore, mais plus rarement, les escaliers appliqués contre les courtines. Nous doutons que l'on trouve des exemples de cette dernière disposition avant le quatorzième siècle.

La plupart des escaliers des tours sont en spirale, d'où leur vint leur nom de *vis* au moyen-âge. Rarement deux personnes de front y monteraient facilement. Quelquefois l'escalier ne conduit pas jusqu'à l'étage supérieur, destiné généralement à servir de logement à un personnage de marque. On n'y accédait qu'au moyen d'une échelle qui se retirait dans la chambre supérieure. Nous retrouverons ces dispositions de défense intérieure reproduites avec un surcroît de prudence dans les donjons.

On a vu que les tours servaient de logements et de magasins. Dans les constructions exécutées avec soin, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec luxe, les étages sont voûtés; mais les planchers en bois étaient d'un usage beaucoup plus fréquent. Tantôt les poutres qui les soutiennent s'appuient sur des corbeaux saillant à l'intérieur, tantôt elles s'engagent dans des cavités ménagées à cet effet dans la maçonnerie. (Voir, pour compléter cet article, le § 10.)

## 8. FENÊTRES, MEURTRIÈRES.

Nous n'avons point à nous occuper ici des renseignements que peuvent fournir les formes caractéristiques de quelques ouvertures, telles que l'ogive, le plein-cintre, les fenêtres carrées

(1) « Itinera sint interioribus partibus turrium contignata, neque ea ferro fixa. « Hostis enim si quam partem muri occupaverit, qui repugnabunt, rescindent « et si celeriter administraverint non patientur reliquas partes turrium murique « hostem penetrare, nisi se voluerit præcipitare. » (Vitr. I, 5.)

avec meneaux en croix. Nous ne nous attacherons qu'aux dispositions propres à l'architecture militaire.

Toutes les ouvertures pratiquées dans le mur d'enceinte d'une place de guerre sont fort étroites. On ne voit de fenêtres, à proprement parler, qu'à une hauteur telle que les traits de l'ennemi y soient peu à craindre. Beaucoup de tours et de courtines n'offrent même pas d'ouvertures donnant sur la campagne.

Il faut d'abord prémunir les observateurs contre les inductions qu'ils seraient tentés de tirer de la forme des ouvertures étroites connues sous le nom de meurtrières. De ce qu'un château a des meurtrières ou des embrasures évidemment destinées à des armes à feu, l'on ne doit pas conclure que la construction de cette forteresse soit postérieure à l'usage de l'artillerie. En effet, il est toujours facile de percer une muraille, et lorsque les armes à feu commencèrent à jouer un grand rôle dans les siéges, on s'empressa de faire aux anciennes fortifications les travaux nécessaires pour le service des canons et des arquebuses. Il faut donc, avant tout, observer avec le plus grand soin si les meurtrières que l'on étudie sont de construction primitive ou si elles ont été ajoutées.

On peut distinguer quatre espèces de meurtrières dans l'épaisseur des remparts d'une place fortifiée ; ce sont :

1° Des trous carrés toujours très étroits, quelquefois un peu plus longs que larges ;

2° De longues fentes verticales, hautes de trois à six pieds et plus, très étroites à l'extérieur, s'élargissant à l'intérieur, terminées à leur sommet par une portion d'arc, que vient quelquefois interrompre à l'intérieur la partie supérieure de la paroi où la meurtrière est pratiquée (voir les fig. LXXVIII et LXXIX) ;

3° Des fentes semblables aux précédentes, mais moins longues, traversées par une fente horizontale : même disposition intérieure ;

4° Des fentes dont le centre ou la partie inférieure est agrandie et présente un trou circulaire : même disposition intérieure.

Les premières ouvertures, n° 1, ne paraissent pas avoir eu d'autre usage que celui de donner du jour et de l'air, et peut-être d'observer l'ennemi à couvert.

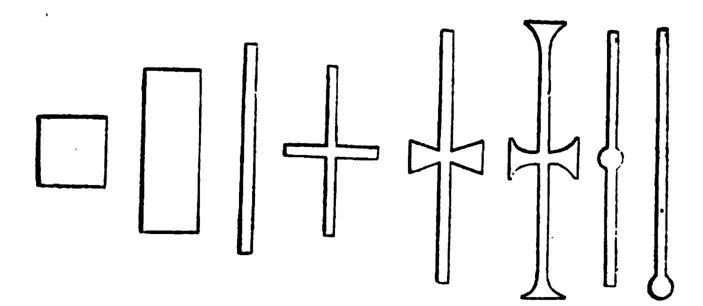


Fig. LXXVII. Meurtrières.

Les dernières, n° 4, semblent avoir été, sinon construites, du moins disposées pour des armes à feu, et, lorsque le trou rond est placé au bas de la fente, et qu'il a de certaines dimensions, on peut conclure qu'il a servi à une pièce d'artillerie.

Quant aux fentes verticales, n° 2, et aux ouvertures en croix, n° 3, on considère ordinairement les premières comme destinées au tir de l'arc, et les secondes à celui de l'arbalète (1). Or, l'usage de cette dernière arme s'étant introduit en France vers la fin du douzième siècle (2), on pourrait, de la forme des meurtrières, tirer des conclusions sur l'époque de la bâtisse à laquelle elles appartiennent, si toutefois l'opinion que nous venons de rapporter était fondée. Malheureusement ce point reste encore sujet à bien des doutes.

Hâtons-nous de dire qu'il existe des preuves que, bien avant l'invention des armes à feu, les longues fentes pratiquées dans

(1) Quelques archéologues nomment les premières *archères*, les secondes *arbalétrières*.

(2) L'arbalète a été défendue *entre chrétiens* au deuxième concile de Latran, en 1139. Guillaume le Breton rapporte que, de son temps, les Français n'en faisaient encore que peu d'usage.

Francigenis nostris, illis ignota diebus
Res erat omnino quid balistarius arcus,
Quid balista foret.

(Phil. Lib. II, 315. V. Deville, *Chât.-Gaillard*.)

les murs des places fortes ont servi à lancer des traits (1). Mais quelle était l'arme au moyen de laquelle on lançait ces traits, voilà ce qu'il est plus difficile de déterminer qu'on ne le pourrait croire d'abord. La plupart des ouvertures que nous avons appelées meurtrières, d'après l'usage général, sont percées dans des murs souvent épais de sept ou huit pieds, et en s'avançant aussi loin que le lui aurait permis le rétrécissement de la muraille, du côté de l'ouverture extérieure, l'archer qui voulait décocher une flèche ne pouvait guère s'approcher assez pour bien ajuster et manier commodément son arme. On comprend qu'il ne découvrait que l'ennemi placé exactement dans l'axe de la meurtrière, en sorte qu'il lui eût été à peu près impossible de tirer sur un homme en mouvement. On observe encore que la hauteur de la meurtrière est rarement assez grande pour qu'on puisse bander un arc dans l'intérieur de son embrasure. L'arc le plus court avait au moins cinq pieds; il aurait donc fallu que la meurtrière eût plus de huit pieds de haut, car, pour tirer, l'archer élevait le milieu de son arc au niveau de son œil. Si l'on suppose, au contraire, que l'archer pour tirer restait hors de l'embrasure de la meurtrière, il courait le risque de frapper de sa flèche l'une ou l'autre paroi oblique de cette embrasure. En outre, comment pouvait-il juger alors de la distance de son ennemi, condition absolument essentielle pour lancer une flèche. Ajoutons encore qu'on rencontre souvent des meurtrières fort exhaussées au dessus de l'aire de la salle où elles sont pratiquées, et qu'on ne peut découvrir la campagne qu'en montant un escalier de plusieurs marches dans l'intérieur de l'embrasure.

Même observation pour les meurtrières en croix, dont la plupart sont d'ailleurs tellement étroites qu'elles ne laisseraient pas de place au jeu dc l'arc de l'arbalète, lequel est horizontal, comme on sait.

Il faut donc admettre que la plupart de ces meurtrières, quelle qu'en soit la forme, ont servi à des armes à feu, ou bien à une espèce de machine qui nous est inconnue, ou bien encore, ce qui

(1) Un passage de Guillaume le Breton ne laisse point de doute à cet égard :

. . . . . . . . . . . Facit aptarique fenestris
Strictis et longis, ut strenuus arte latenti
Immittat lethi prænuntia tela satelles.

est plus probable, que, dans le plus grand nombre de cas, elles n'ont eu d'autre destination que de donner de la lumière et de l'air, sans compromettre la sûreté des habitants d'une place de guerre.

Ce n'est au reste que par une suite d'observations appuyées par de bons dessins et des mesures exactes qu'on peut arriver à des conclusions définitives, et nous ne pouvons que recommander ce point à toute l'attention de nos correspondants.

Quelle que fût la destination de ces ouvertures, il est important de remarquer les précautions prises par les ingénieurs pour qu'elles ne servissent point de passage aux traits de l'ennemi. On a vu qu'elles sont souvent élevées au dessus de l'aire des étages qu'elles éclairent ou qu'elles défendent. Leur amortissement, en outre, est formé par une portion de voûte dont la courbe est calculée de façon à rencontrer toujours un trait lancé d'en bas et de l'extérieur, à la portée ordinaire :

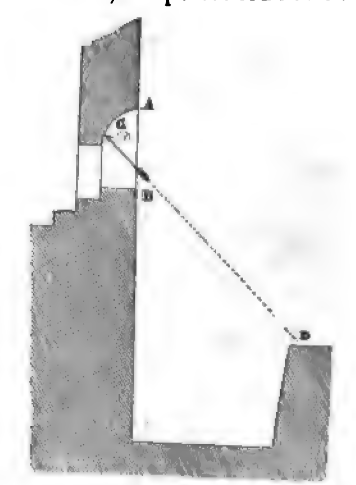



Fig. LXXVIII. Coupe d'une meurtrière.

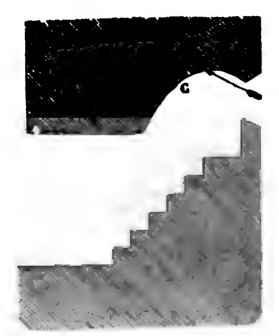



Fig. LXXIX. Coupe d'une meurtrière.

soit A B, le mur où la meurtrière C A B est percée ; C A est la portion de voûte qui forme son amortissement ; D est le point d'où l'ennemi peut lancer ses traits. On voit que la voûte C A empêchera qu'ils n'arrivent de but en blanc à l'intérieur, et sa courbe même contribuera à les faire retomber dans l'embrasure, au lieu de leur permettre de ricocher dans l'intérieur.

Avant de terminer cet article, nous devons dire un mot des latrines disposées en général à une grande hauteur et toujours en encorbellement au dessus du fossé. On les plaçait ordinairement dans des tours, et dans des angles rentrants, afin qu'elles fussent moins exposées; et, pour que l'assiégeant ne pût s'introduire par ces ouvertures, on prenait soin d'en défendre l'orifice extérieur par des barres de fer transversales.

### 9. COURS INTÉRIEURES.

Le terrain enclos par les remparts d'une forteresse se nommait la *basse-cour*.

Là se trouvaient les dépendances du château, les magasins, les écuries, quelques logements et souvent la chapelle. Tous ces bâtiments étaient placés hors de la portée du trait, lorsque les dimensions de la basse-cour pouvaient s'y prêter; dans le cas contraire, on les adossait aux murs de l'enceinte du côté de l'at-

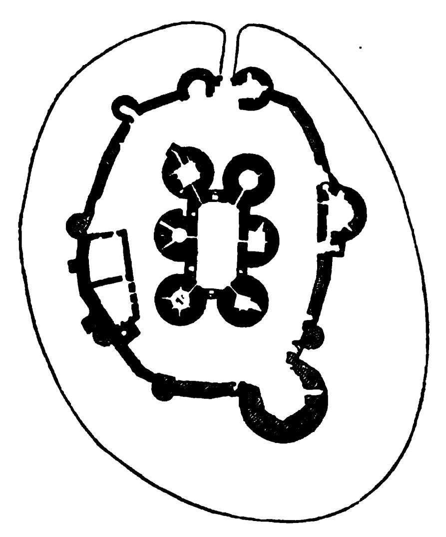


Fig. LXXX. Plan du château de Blanquefort (XIIIe siècle).

taque présumée, afin que les projectiles qui dépasseraient la crête des murailles allassent se perdre dans le vide en achevant leur trajet.

Lorsque la chapelle n'était point un bâtiment séparé, on la plaçait dans une tour, souvent à un étage fort élevé. On en peut voir un exemple dans le château d'Arques et dans celui de Chauvigny.

La basse-cour renfermait une mare et des citernes ou des puits. Quelquefois on a fait des travaux immenses pour arriver au niveau de l'eau; on conçoit en effet que, faute d'un puits suffisant, la meilleure position n'eût pas été tenable.

Un grand nombre de châteaux ont des basses-cours si étroites qu'elles ne paraissent pas avoir renfermé des bâtiments d'habitation. Construits dans des lieux inaccessibles aux chevaux, la plupart n'avaient pas besoin d'écurie, et la garnison, qui rarement était nombreuse, se logeait facilement dans les tours de l'enceinte ou dans le donjon.

(*La suite au prochain numéro.*)

---

# D'UNE
# GRAVURE SUR BOIS
## DE L'ANNÉE 1418.

L'estampe avec la date la plus ancienne qu'on connaisse, représente saint Christophe portant l'enfant Jésus sur ses épaules (1). Elle est marquée du millésime de 1423. « C'est, dit M. Duchesne aîné, une de ces curiosités qu'on ne peut voir sans une espèce d'étonnement. Elle n'intéresse, ajoute-t-il, ni par la composition, ni par le dessin, ni par le travail, car rien n'est plus grossier, plus incorrect et moins agréable à l'œil. Mais quand on pense qu'une *image* destinée à satisfaire la dévotion du peuple, une simple feuille de papier a pu traverser un espace de quatre siècles, et arriver jusqu'à nous, on ne peut plus être étonné du prix qu'on attache à une semblable gravure. »

(1) Sur saint Christophe, voir Molanus, *de Historia SS. imaginum*, lib. III, c. 27 *Revue anglo-française*, I. 356, M. Alfred Maury; L. J. Guenebaut, *Dictionn. iconogr. des monuments* p. 276-77; et surtout *Die attributen des Heiligen*, *Hanoveren*, 1843, ouvrage dont MM. Morellet et Thomas, professeur, au collège de Colmar, nous promettent une traduction corrigée et complète. M. Ch. Heideloff de Nuremberg, dans son recueil intitulé : *les Ornements du moyen-âge*, 9e partie, 1844, p. 31, pl. IV, fig. d, décrit le collier de la confrérie de saint Christophe, fondée en 1480, par le comte Guillaume de Henneberg, et à laquelle M. Bechstein se propose de consacrer quelques pages de son grand ouvrage sur les monuments de la Franconie et de la Thuringue.

On ne signale que trois épreuves de cette pièce : celle du cabinet des estampes de la bibliothèque royale de Paris que M. Léon de Laborde regarde comme une copie, l'épreuve coloriée de la bibliothèque de lord Spencer ; une troisième restée en Allemagne, celle probablement que C.-H. de Heinecken, auteur classique en fait d'arts du dessin, découvrit dans la chartreuse de Buxheim, près de Memmingen (1).

De Murr en a donné un facsimilé qu'on retrouve dans *l'Essai sur l'origine de la gravure*, de Jansen, t. I, pl. IV, p. 106 ; d'autres *facsimilés* sont dans la *Bibliotheca spenceriana* de Dibdin, t. I, p. 115, et dans le *Mémoire* de M. de Laborde, *sur l'Origine de l'imprimerie à Mayence*, Paris, 1840, in-4°. Une copie réduite en contre-partie a été insérée dans le *Magasin pittoresque*, 2e année 1834, p. 404; consulter aussi d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, pl. CLXIX, n° 8, section *Peinture*, et *le Voyage de Dibdin en France*, t. III, p. 103 et suivantes, etc.

Cette planche in-folio est du genre de celle des dominotiers, qui procédaient des cartiers comme les graveurs sur cuivre procédèrent plus tard des orfèvres. Ces dominotiers s'appliquaient en italien le mot qui sert à exprimer les opérations typographiques, à une époque où l'imprimerie était encore ignorée. Une requête des cartiers de Venise, présentée au sénat de la république le 11 octobre 1441, contient ces mots : *carte e figure* STAMPIDE *che si fanno in Venezia*, manière de parler usitée également dans les Pays-Bas, et qui suffit pour faire tomber les arguments de Des Roches et de son auxiliaire F.-J.-J. Molls (2).

De pareilles images sur bois et enluminées étaient fort communes au quinzième siècle. On raconte que l'une de celles que les moines distribuaient dans les processions décida la vocation de Quentin Metseys.

Mais, si elles abondaient alors, elles disparaissaient avec facilité. Rien ne les protégeait contre la destruction, ni leur mérite, ni leur prix, ni leur forme. De là vient que des objets sans valeur

(1) *Idée générale d'une collection complète d'estampes.* Leipzig 1761, in-8°, p. 250.

(2) Celui-ci a cependant soin d'aller au devant de notre objection. Voyez son mémoire dans le *Bulletin du Bibl. belge*, *I*. 78.

à cette époque sont devenus pour nous des raretés du premier ordre.

C'était donc en 1423 que s'étaient arrêtées les investigations les plus favorisées. Là les annales de la gravure avaient fixé leur premier jalon, leur point de départ.

Un hasard propice est venu faire reculer cette borne de cinq années.

Il y a quelques semaines, on allait briser à Malines un vieux coffre dont on avait extrait des archives moisies. Dans l'intérieur du couvercle était collée une estampe à peine visible. Par bonheur il se trouvait là un curieux (1) qui en détacha les fragments, les réunit ensuite avec adresse, et comprit, à l'inspection de la date de 1418, qui y est clairement exprimée, que cette feuille pouvait intéresser l'histoire de l'art.

On détacha à peu près ainsi, à Bruges, au mois d'août 1841, quelques autres gravures sur bois collées dans des sépultures en maçonnerie de l'église cathédrale de Saint-Sauveur (2); mais ces derniers étaient beaucoup plus modernes.

Attentifs à ne pas laisser sortir du pays des choses que Paris ou Londres n'hésiteraient pas à nous enlever, nous sommes parvenus à acquérir ce trésor au prix de 500 fr., véritable bagatelle pour un morceau de cette importance, unique et inédit.

En voici la description, en attendant que nous en donnions une copie exacte.

L'estampe, qui a juste 40 centimètres de hauteur, sur 26 centimètres et demi de largeur, et qui a contracté par le temps une teinte jaunâtre, a été déchirée en plusieurs endroits; elle offre des piqûres de ver, et le bas a même été enlevé, mais avec du papier de la même époque et pris dans le même coffre, on l'a habilement raccommodée, en laissant cependant aux amateurs la faculté de la bien examiner des deux côtés.

La marque du papier, dont les pontuseaux suivent la direction horizontale, est une ancre posée en face vers la partie supérieure.

(1) M. J. B. de Noler, peintre et architecte.

(2) O. Delepierre. Notice sur les Tombes découverte en août 1841, etc., in-8, de 8 pag. avec un fac-simile in-plano.

Or cette marque ne se voit point parmi celles qu'a rassemblées Jansen.

L'image a été coloriée suivant l'ancien usage; toutefois, il n'y a guère que le rouge et un peu de vert et de bistre qui aient résisté.

Dans le haut, trois anges tendent des deux mains des couronnes de fleurs. Deux colombes voltigent au dessous d'eux. Au centre d'un cercle palissandé, semblable à celui du jardin de la Pucelle de Hollande, est assise, entre deux arbres la Vierge, avec l'enfant Jésus. Celui-ci se tourne à droite vers sainte Catherine qui a pour attribut un glaive et une roue. Sur l'extrémité de la palissade voisine de l'épaule droite de la sainte est perché un oiseau, une colombe encore peut-être; a gauche est sainte Barbe tenant une tour; sur le premier plan, à droite sainte Dorothée avec un bouquet de fleurs et un panier de fruits, au milieu le serpent ou dragon dont la Vierge doit écraser la tête; à gauche sainte Marguerite, qui tient une croix et un livre. La palissade est fermée par une barrière, et en dehors, vers la gauche, on aperçoit un lapin en entier, tandis que dans l'estampe de saint Christophe, le lapin est presque entièrement caché dans son terrier.

Mais si l'image que nous décrivons est plus ancienne que le saint Christophe, elle est infiniment supérieure pour l'exécution. En effet, l'ordonnance en est ingénieuse, les attitudes sont simples et naturels, les draperies indiquées dans le style des miniatures de l'époque, à plis larges et empesés, et le dessin ne manque pas d'une certaine correction.

La gravure n'est qu'un simple contour d'une profondeur remarquable, et qui se fait sentir en repoussoir par derrière. L'impression paraît exécutée, d'après la pratique ordinaire, avec une espèce de détrempe pâle, ou plutôt grise. Le papier doit avoir été appliqué sur la planche et frotté fortement au revers, ce qui explique la vivacité de l'empreinte.

Toutes les têtes sont nimbées, mais le nimbe de l'Enfant Jésus est seul crucifère, cette sorte d'ornement étant réservé à la divinité (1).

(1) Didron, *Iconographie chrétienne.*

La Vierge porte une couronne impériale; sainte Catherine, une couronne de reine; sainte Dorothée, une couronne de fleurs. *Virginum imaginibus*, dit Molanus, IV. 31, *coronam ex floribus consertam imponimus, quia et virginitatis est florem carpere et ex eo favum et mel componere, de quo decitur*: Favus destillans labia tua, sponsa; mel et lac sub lingua tua. *Cyprianus etiam virginitatem ipsam florem appellat in tractatu ad Demetrianum.*

Les cheveux de la Vierge sont relevés, ceux des quatre saintes flottent sur leurs épaules; quatre légendes, dans des banderoles, offrent les noms de celles-ci en caractères gothiques: *sca Katerina, sca Barbara, sca Theorettisa, sca Marguerita.* Chacune des figures est assise.

Sur la première traverse de la barrière est l'inscription capitale, le signe sacramentel et distinctif de l'estampe, le millésime de MCCCCXVIII, et il est d'une manière nette, précise, incontestable.

Voilà donc Bruxelles en possession d'un monument qui n'existe nulle part, et qui selon toute apparence, est un monument national, l'œuvre de nos anciens *printers.* L'école flamande de peinture s'y montre en effet avec son caractère natif et individuel. Raison de plus pour nous applaudir de cette conquête.

LE BARON DE REIFFENBERG.

# NUMISMATIQUE.

## DENIERS CARLOVINGIENS DÉTERRÉS PRÈS D'ÉVREUX (1).

La découverte d'un enfouissement de deniers carlovingiens est trop importante pour que nous ne nous empressions pas d'en donner connaissance aux amateurs. Il n'est pas d'enfouissement numismatique, disait M. de Saulcy en 1837, dont l'étude consciencieuse ne puisse aider à découvrir quelque fait nouveau pour la science. En effet, outre les pièces inédites et les localités nouvelles qui viennent presque toujours enrichir nos cartons, ces dépôts ont encore l'avantage de nous guider d'une manière certaine dans la classification de nos monnaies carlovingiennes.

Celui que j'ai le bonheur de faire connaître aujourd'hui a été découvert au mois de janvier dernier, dans les environs d'Évreux, j'ai pu l'étudier à loisir chez M. Rousseau qui l'a acquis en totalité. Il se composait de 150 deniers qui appartiennent, comme on va le voir au règne de Charles le Chauve.

ANGERS, 14 PIÈCES.

GRATIA DI REX. Monog. R. ANDECAVIS CIVITAS, croix. C'est le même que celui qui a été publié dans mon ouvrage (2). Sur neuf de ces pièces la croix est cantonnée de deux besants, c'est une variété importante qui n'était pas encore connue. (Voir la planche n. 3).

(1) Les justes réclamations que contient la seconde partie de cet article étaient destinées à la *Revue numismatique*. Nous n'examinerons pas les raisons qui en ont fait refuser l'insertion; disons cependant que c'est mal servir les intérêts de la science que de supprimer la discussion. La *Revue numismatique* qui doit toute son importance aux solides et brillants travaux de MM. Letronne, Ch. Lenormant, de Saulcy, Raoul Rochette et de La Saussaye, n'a rien à redouter des rectifications que peut soulever quelques uns de ses travaux partiels. Quant à nous, le nombre des recueils ouverts aux amateurs et aux antiquaires est trop peu nombreux pour que nous ne nous fassions pas un devoir d'accueillir autant que possible toutes leurs réclamations. (*Note des Directeurs.*)

(2) Description complète des monnaies de la deuxième race royale de France.


1
2
3
4
5
6
7
8
9

ORLÉANS, 8 PIÈCES.

GRATIA D-I REX. monog. R. AURELIANIS CIVITAS, croix. Déjà publiée.

BLOIS, 21 PIÈCES.

Même type. R. BLESIANIS CASTRO, croix. Celui que j'ai publié porte CASTO. Sur les 21 deniers il y en avait 16 avec la croix cantonnée de deux besants, variété inédite. (Pl. nº 4.)

CHINON ET TOURS, 34 PIÈCES.

CAINONI CASTRO monog. R. TURONES CIVITAS, croix. Cette pièce était tout-à-fait inédite ; il y avait trois variétés dans le nom de Chinon, CAINONI, CAINON et CANIONI. Dans le mot TURONIS l'V et l'R sont liés ensemble, on remarquera aussi le monogramme qui est tout-à-fait nouveau l'R et l'L ne sont pas liés avec les autres lettres (1). (Pl. nº 1.)

CHARTRES, 35 PIÈCES.

GRATIA DI-REX. Monog. R. CARNOTIS CIVITAS et CIVITA, croix. La première légende est conforme à celle de la pièce déjà publiée, la seconde est une variété peu importante qui peut exister déjà sans avoir été remarquée.

CHATEAUDUN, 3 PIÈCES.

Même type. R. DUNIS CASTELLO, croix. Lorsque je publiai mon ouvrage, je ne pus me procurer le denier de cette ville, je fis graver une obole qui porte DUNO CASTRO. C'est donc une importante variété à enregistrer.

LE MANS, 1 PIÈCE.

Même type. R. CINOMANIS CIVITAS, croix. Mon ouvrage, nº 113.

PARIS, 4 PIÈCES.

Même type. R. PARISII CIVITAS, croix. Même type. R. PARISII CIVITAS, en deux lignes dans le champ. Mon ouvrage nº 389.

(1) J'ai déjà publié dans mon ouvrage nº 346 une pièce de Chinon qui porte au revers TURON, M. Duchalais avait cru voir dans ce mot un nom de province, il se rappelait que sur les triens d'Auvergne, frappés à Clermont sous la première race, on lisait : A. R., initiales de Arvernis, nom de la province, et il voyait là un usage semblable. La pièce que je publie montre qu'il s'est trompé; il en convient du reste, et prépare un travail sur les monnaies qui portent le nom de deux villes.

REIMS, 1 PIÈCE.

Même type. R. REMIS CIVITAS, croix. Une croisette au 2e canton. Cette variété était inédite. (Pl. n° 2.)

J'ai publié sous le n° 521 de mon ouvrage un denier de Reims attribué à Louis IV, qui porte aussi cette croisette.

TOURS, 2 PIÈCES.

Même type. R. TURONES CIVITAS, croix. Celui que j'ai publié porte TURONUS.

SAINT-DENIS, 4 PIÈCES.

Même type. R. SCI DIONISSIIM. — SCI DIONISSII : : en légende. — SCI DIO-NUSII en deux lignes dans le champ.

Le premier et le troisième sont publiés dans mon ouvrage, le second avec quatre points au lieu de l'M était inconnu.

VENDOME, 1 PIÈCE.

Même type. R. VENDENIS CASTRO, croix. Publié dans mon ouvrage.

BOURGES, 1 PIÈCE.

CARLUS IMP AUG, croix. R. BITURIGES CIVIT monog. Mon ouvrage, n° 339.

Et enfin 14 deniers de Louis le Débonnaire au type CHRISTIANA RELIGIO, mais tout-à-fait barbares et qui sembleraient confirmer l'opinion de M. Cartier, qui veut que l'on ait continué à frapper monnaie à ce type et au nom de Louis, long-temps après la mort de ce prince. (Pl. n° 5.)

Notre série carlovingienne se trouve, on le voit, augmentée d'une pièce inédite et de trois curieuses variétés; mais le fait le plus important, selon moi, c'est la présence dans ce dépôt, des pièces de Paris et de Saint-Denis en deux lignes. On sait que, d'après la classification actuelle, ces deux pièces appartiennent à Charles le Simple; or, de deux choses l'une, ou le trésor a été enfoui sous Charles le Chauve, et alors nos deniers doivent lui appartenir, ou ces pièces appartiennent réellement à Charles le Simple, et alors notre dépôt aurait eu lieu sous son règne; examinons laquelle de ces deux hypothèses nous devons adopter.

Si le dépôt avait eu lieu sous le règne de Charles le Simple, il devrait contenir un plus grand nombre de pièces de ce prince, et au moins quelques unes de ses prédécesseurs, puisqu'il y en a de Charles le Chauve; la trouvaille de Courbanton, et celle récemment faite en Angleterre, prouvent que les Eudes ne manquent pas dans les dépôts de cette époque; ici, au contraire, nous ne voyons que des Charles le Chauve, et pas un Eudes; il faut donc en conclure que c'est bien sous le premier de ces princes que le dépôt a eu lieu. Ceci une fois admis, les pièces qui nous occupent doi-

vent nécessairement être restituées à Charles le Chauve. Leur classification à Charles le Simple n'a, je le sais, jamais été contestée ; elle était justifiée par la ressemblance du type de ces pièces avec celles de Raoul ; mais la loi du type, à laquelle on accorde, selon moi, beaucoup trop d'importance, ne doit pas faire récuser l'argument, bien plus positif, que nous offre la composition de notre dépôt.

En vérité, il faut en convenir, malgré les nombreux travaux qui ont été faits depuis dix ans sur nos monnaies carlovingiennes, leur classification est encore bien incertaine. Les opinions contraires se heurtent et se croisent, sans pour cela faire jaillir la lumière, faut-il en conclure qu'il est impossible d'arriver à une bonne classification, et qu'il faut y renoncer ? Ce n'est pas mon avis ; je crois qu'on y parviendra, mais seulement par l'étude des enfouissements numismatiques.

Malheureusement, les trouvailles de deniers carlovingiens sont fort rares, et la plupart sont dispersées et détruites avant d'avoir pu convenablement être étudiées. On sait tout le parti qu'a tiré M. de Saulcy du trésor de Belvezet (1) ; outre beaucoup de deniers inédits, qu'il nous a fait connaître, il a invariablement fixé la classification des deniers de METULLO avec CARLUS REX FR. Ce denier, ainsi que ceux qui lui ressemblent, étaient depuis Leblanc donnés à Charles le Chauve ; il a parfaitement démontré qu'on devait les restituer à Charlemagne. C'est un point désormais acquis à la science et sur lequel tout le monde est d'accord. Quand je dis tout le monde, je me trompe, car sans compter quelques amateurs qui suivent encore et suivront probablement toujours la classification de Leblanc, cette opinion inattaquable, je le répète, a rencontré un antagoniste chez M. de Longperier qui persiste à attribuer cette pièce, tantôt à Charles le Chauve (cat. Hiver, n° 926), tantôt à Charles le Simple (cat. du colonel P., n° 50). Il est vrai qu'il ne cherche pas à justifier son opinion ; mais ceux qui tiennent pour l'attribution de M. de Saulcy ont quelque droit de lui demander la justification de la sienne.

M. de Longperier qui est encore bien jeune, plus que tout autre, a besoin de cette indulgence qui doit toujours accompagner la critique scientifique ; mais à voir la façon quelque peu hautaine avec laquelle il relève les erreurs qu'il croit rencontrer chez les autres, nul doute qu'il ne prétende à une infaillibilité dont il est, hélas, bien éloigné. Aussi, pour plus de liberté, avant de discuter un petit article de la *Revue numismatique* (2e liv. année 1844) où il a bien voulu rectifier d'une façon assez cavalière l'attribution que nous avons faite à Autun d'un denier de Pépin, essaierons-nous de le désabuser à cet égard.

(1) Revue numismatique 1837, page 354.

En fait de travaux relatifs aux monnaies royales nous connaissons de M. de Longperier, 1° une restitution à Saintes d'un denier attribué à Saint-Nazaire ; 2° l'attribution à Hugues Capet d'une monnaie de Reims ; les catalogues de quelques ventes rédigés et dirigés par lui ; si la première de ces propositions a été généralement adoptée, la seconde a été jugée inadmissible. Quant aux catalogues, peut-être y découvrirons-nous le secret de l'infaillibilité de leur auteur. Ce secret consiste dans un procédé fort ingénieux, grâce auquel on est toujours sûr d'avoir raison quelque part. En effet, comment être jamais complètement en défaut, lorsque après avoir avancé une opinion dans un écrit on a soin de consigner dans une autre une opinion tout-à-fait contraire ? A moins pourtant qu'on n'erre deux fois, ce qui peut encore arriver. Ainsi nous lui soumettrons les petites difficultés que voici.

On trouve dans ses catalogues les oboles avec LUDO-WIC, en deux lignes attribuées tantôt à Louis III (1), tantôt à Louis I[er] (2). La pièce de METULLO, dont nous avons parlé plus haut et le denier d'Orléans, avec la porte de ville, vont de Charles le Chauve à Charles le Simple (3) ; les doubles deniers, de Charles le Bel à Charles VI (4) ; l'obole de Charlemagne au monogramme solitaire, a une place toute particulière ; on sait que cette pièce a été attribuée d'abord à Charles le Simple, ensuite à Charles le Gros, et enfin à Charlemagne, à qui elle doit rester définitivement, comme l'a fort judicieusement prouvé M. de Saulcy (5). Mais M. de Longperier, dont la science répugne à adopter les opinions déjà émises, a cru se devoir à lui-même de s'en faire une à lui, et à cette occasion il a bravement classé notre obole à Charles le Chauve (6). Ainsi on le voit, M. de Longperier n'a pas seulement le génie de l'attribution, il a encore celui de la conjecture hardie.

N'a-t-il que ce double mérite, c'est ce que la suite va nous montrer. Tout le monde connaît la pièce au K de Charles V, on sait positivement par l'ordonnance du 11 décembre 1367, que c'est un blanc émis pour cinq deniers ; dans tous ses catalogues, M. de Longperier l'appelle un gros. Voir un gros dans un blanc ? Comment qualifier l'ampleur de vue qui GROSSIT ainsi les objets ? C'est apparemment du génie créateur, car comment sup-

(1) Catalogue Desains, n° 293.

(2) Catalogue Colonel P. n° 43.

(3) Catalogue Desains, n° 305 ; catalogue Colonel P., n° 50 ; catalogue Hiver, n° 290 ; catalogue Colonel P., n° 48.

(4) Catalogue Ducas, n° 13 ; catalogue Hiver, n° 990.

(5) Voir la Revue numismatique, 1837, p. 355.

(6) Catalogue Hiver, n° 927.

poser que ce soit ignorance. Aussi M. de Longperier ne s'arrête-t-il pas en si beau chemin, il attribue des demi-gros à Saint-Louis et à Jean, des tiers à Charles V et à Charles VI (1); à Louis XIV des pièces de 6 et 12 sols, des 24e et 48e d'écu blanc, etc., etc. (2).

Les mêmes catalogues ne sont pas faits pour nous donner une grande idée de cette histoire monétaire des prélats et barons que M. de Longperier nous promet depuis long-temps. Voici quelques échantillons propres à donner un avant goût du livre attendu.

Dans le catalogue Ducas, le n° 42 est mal à propos attribué à Simon de Dammartin, le n° 82 appartient à Philippe le Bon (3), le n° 99 n'est pas de Louis de Male, mais de Louis de Créci; le n° 101 appartient à Philippe le bon, le n° 126 est un gros de Louis de Créci. Dans le catalogue Dessains le n° 433 appartient à Edouard II et non à Edouard Ier, le n° 600 n'est pas de Philippe le Hardi, mais de Philippe le Bon, le n° 613 n'est pas une monnaie (4), le n° 257 du catalogue de M. X. de Grenoble appartient à Thierri d'Alsace et non à Guillaume Cliton, etc., etc. (5).

Dans la connaissance des médailles antiques, M. de Longperier met la même fantaisie que dans ses attributions plus modernes, et ses erreurs ne sont pas moins grossières. Tous les amateurs se rappellent le catalogue des médailles du cabinet de M. de Magnoncour qui inaugura d'une façon si plai-

(1) Catalogue Hiver, nos 954, 987, 997, 1057, 1051.

(2) Catalogue Colonel P., nos 75, 80, 81. Les 24e et 48e d'écu existent, ils furent faits par Varin, mais pour essai seulement; les pièces décrites dites de 30 et de 15 deniers furent fabriquées par Briot. Les prétendus quart, huitième et seizième d'écu décrits au n° 1057 du catalogue Hiver, ne sont que des pièces de 20, 10 et 5 sols, qui n'ont aucun rapport avec la série de l'écu.

(3) M. de Longperier attribue cette pièce à Philippe le Hardi qui régna de 1363 à 1404, et il a soin d'ajouter imitation du gros de Henri VI d'Angleterre; or, Henri VI ne commença à régner qu'en 1422, c'est-à-dire 18 ans après la mort de celui qui, selon M. de Longperier, aurait imité sa monnoie. Il faut avouer que les savants ont quelquefois de singulières distractions.

(4) Cette prétendue bractéate n'est autre chose qu'une empreinte prise par M. Dessains lui-même sur de vieux plats d'étain retrouvés dans l'hôtel de ville de Saint-Quentin; il en avait même envoyé des exemplaires à MM. Hermand, Dancoisne et Duhamel.

(5) Du reste, cette manie d'attributions purement idéales poursuit M. de Longperier partout, même dans les circonstances les plus positives de la vie. Ce qu'il imagine se change bientôt en réalité dans son esprit. C'est ainsi qu'après s'être fait proclamer par ses amis, successeur, *scientifiquement parlant*, de M. Mionnet, nous l'avons vu signer son nom dans une revue archéologique avec le titre de CONSERVATEUR-ADJOINT du cabinet des médailles de la Bibliothèque royale, où il n'est que *simple employé*.

sante ses travaux de ce genre. Il avait fait graver sur le titre même du livre une prétendue médaille inédite d'*Elis*, mauvaise pièce fabriquée à Smyrne qui fut reconnue fausse par tous les amateurs, seulement sur le dessin qu'il en avait donné. Mise sur table à mille francs, cette médaille ne fut vendue que *cinq francs*. Mais en revanche il avait jeté dans un lot de pièces fausses une médaille excessivement rare de *Jotapien* , tyran que l'histoire ne nomme même pas et qui n'est connu que par cette monnaie dont trois ou quatre exemplaires seuls ont été signalés jusqu'à ce jour. Cette pièce, achetée au poids par M. Rollin, qu'il faut toujours citer lorsqu'il s'agit de pièces rares et de bons coups, fut revendue 1,000 francs plus tard. Dans le catalogue Linck un statère d'or de Phocée, pompeusement décrit, s'est aussi vendu 12 francs, bien que cette médaille vaille 300 à 400 francs d'ordinaire, M. de Longperier avait encore pris une mauvaise pièce coulée pour une monnaie originale.— Dans les pièces communes les bévues plus graves, scientifiquement parlant, sont plus fréquentes encore. — Du reste, si nous nous sommes arrêtés sur quelques unes des erreurs de M. Longperier, erreurs qu'il nous aurait été facile de multiplier à l'infini, ce n'est pas pour décourager ce jeune savant qui débute dans une carrière où, à défaut d'études sérieuses qui ne sont souvent que le fruit des années, il paraît apporter, dit-on, les plus heureuses dispositions, mais pour le rendre plus circonspect à l'avenir ; et peut-être nous devra-t-il quelque reconnaissance de faire parvenir à son oreille un écho affaibli du rire moqueur que soulève parfois chez les amateurs et les savants l'expression naïve de ses prétentions si peu justifiées.

Ceci dit, venons à la critique qui nous concerne. M. de Longperier nous accuse d'avoir lu AUGUSTODUNO (1), sur une pièce où, selon lui, il est *impossible* de ne pas voir MONETA TRAJECTI. Qu'il soit difficile d'y lire AUGUSTODUNO, je le veux bien ; mais qu'il soit *impossible* d'y lire autre chose que MONETA TRAJECTI, c'est ce que je conteste, et si M. de Longperier au

(1) C'est à M. de Saulcy que j'avais emprunté la leçon si maltraitée par M. de Longperier. Voir Revue 1837, page 386. J'accepte la question telle que la pose M. de Longperier, je dois cependant faire remarquer que ce n'est pas sur la pièce dont il parle que M. de Saulcy a lu AUGUSTODUNO, mais bien sur notre n° 6, copié sur le dessin qu'en donne Echart et qui est tout-à-fait différent, et plus tard, lorsque je publiai mon n° 279 (n° 6 de la planche) je lui donnai cette attribution en désespoir de cause, attendu que je n'y lisais absolument rien ; je ne proposais MONETA TREVERIS que pour le n° 379 (n° 8 de la planche) qui présente une importante variété. Il y a donc malice ou distraction de la part de M. de Longperier quand il dit que nous avons expliqué un seul et même denier de cinq manières différentes.

lieu de me reprocher de ne pas avoir comparé nos pièces avait fait lui-même cette comparaison, il aurait vu qu'elles présentent des variétés assez importantes pour autoriser des explications différentes : comment en effet lire MON sur notre n° 379 (pl. n° 8), dont l'inscription commence par AVT et TRAI sur notre n° 279 (pl. n° 6), où il n'y a pas d'R. Mais en admettant même que tous ces deniers fussent semblables à celui donné par M. de Longperier (n° 7), je contesterais encore sa lecture, car pour faire MON il faut, après avoir lu M à la première ligne, sauter à la troisième où l'on trouve NO et lire à rebours. Est-il possible, je le demande, de torturer ainsi une inscription ? Je sais bien que quelques monnaies anglo-saxonnes présentent le mot MONETA ainsi écrit, mais si M. de Longperier avait remarqué que la première pièce à ce type appartient à Beornulf, roi de Merci, en 850, il aurait certainement pensé que Pépin, qui est mort en 768, n'a pu imiter les monnaies de ce prince. Le roi de France serait-il, selon lui, l'inventeur de ce type ? Mais alors on se demande comment il se fait qu'il ne l'ait employé qu'une fois, et qu'on n'en connaisse aucun autre exemple dans les nombreuses pièces de Charlemagne qui nous restent, car c'est seulement sous Louis Ier qu'on trouve MONETA PALATINA, et ce mot MONETA sur les monnaies carlovingiennes doit être regardé comme une exception. Ce type serait-il particulier à Utrecht ? Non certainement, car nous possédons un denier de Charlemagne frappé dans cette ville, qui ne ressemble en rien à celui de Pépin, le nom de la ville est écrit en deux lignes TRI-IEC (voir mon n° 20); d'un autre côté il est certain qu'aux septième et huitième siècles le nom d'Utrecht ne s'écrivait pas TRAJECTUM, mais bien TRIJECTUM, toutes les pièces incontestables de cette ville en font foi (1).

Ainsi donc, M. de Longperier a remplacé une mauvaise explication, par une qui ne vaut guère mieux, si elle n'est pire, et comme je sais que beaucoup de personnes adoptent de confiance toutes ses opinions, je n'ai pas voulu laisser passer sans la discuter, une attribution que je regarde comme une hérésie numismatique. Que M. de Longperier se hâte donc de chercher quelque chose de mieux, car s'il n'y réussit il sera forcé, ce qui pour lui serait bien dur, de laisser quelque chose à faire aux numismatistes à venir.

F. FOUGÈRES.

(1) Le cadre de cet article ne m'a pas permis de répondre à toutes les objections de M. de Longperier, ni de relever toutes les erreurs de ses catalogues, c'eût été trop long. Mais comme il parle *des avantages qui doivent résulter d'une interprétation raisonnable*, je crois devoir soumettre à *l'impartialité de son jugement* le denier qu'on voit sur le n° 9 de la planche qui accompagne cet article ; la difficulté qu'il avait cru faire disparaître par son *ingénieuse* proposition existe encore tout entière, et malgré son arrêt le PATRICIUS pourrait bien sortir vainqueur de la lutte.

# VENTE

## DE LA COLLECTION D'ESTAMPES

### DE M. F. DEBOIS.

SECONDE PARTIE (1).

La vente de la seconde partie de la collection d'estampes de M. Debois a eu lieu avec un succès plus grand encore que celui de la première, ce qu'il faut attribuer à la façon simple et dénuée de tout charlatanisme avec laquelle cette vente a été présentée au public, et aussi à l'excellence des estampes qu'elle contenait. Cette fois, il s'agissait principalement de Raphaël et de Marc-Antoine; depuis plus de vingt-cinq ans, depuis la vente du comte de Frise et celle de M. E. Durand, faite en 1821, une collection aussi remarquable et aussi nombreuse d'estampes, d'après les compositions du divin maître, par le plus grand des graveurs du seizième siècle, n'avait pas encore été offerte aux amateurs. Un grand nombre de marchands étrangers étaient venus pour assister à la vente, MM. Smith et Artaria de Londres, Rayman d'Oxford, Buffa d'Amsterdam, Van Marke de Liége, et quelques autres encore sont venus nous faire une vive concurrence. Pour la première fois peut-être depuis bien long-temps, et cette remarque est d'un trop bon augure pour que nous ne soyons pas heureux de la consigner ici; nous leur avons disputé les pièces capitales avec un avantage marqué, la plupart sont restées aux amateurs français ou ont été acquises par le *Cabinet des Estampes* de la Bibliothèque royale. Les prix de quelques unes de ces estampes ont dépassé de beaucoup la valeur qui leur avait été assignée jusqu'à ce jour dans les ventes publiques; nous en donnerons ici quelques exemples en les faisant suivre du nom des acquéreurs et des prix les plus remarquables auxquels elles avaient été portées précédemment.

(1) Voir notre deuxième livraison de cette année, page 158 de ce volume; c'est par erreur que nous avons écrit *Dubois* au lieu de *Debois*.

ESTAMPES DE MARC-ANTOINE, D'APRÈS RAPHAEL.

Adam et Ève. — Adjugée à M. Delessert. . . . . . . . 1,010 fr.
Vendue 500 fr. chez M. E. Durand, en 1821.
Dieu ordonne à Noé de bâtir l'arche. — M. Smith. . . . 700
La même épreuve, 725 fr., chez M. Robert-Dumesnil, en 1838.
Le Massacre des Innocents, 2e pl. — M. Buffa. . . . . 1,255
La Cène, dite *aux pieds*. — Bibliothèque royale. . . . . 2,900
La même épreuve, 1,229 fr., chez M. Revil, en 1838.
La Descente de croix. — M. Delessert. . . . . . . . . . 1,100
La même épreuve, 800 fr., chez M. E. Durand, en 1821.
Saint Paul prêchant à Athènes. — Bibliothèque royale. . . . 2,500
La Vierge assise sur les nues. — M. Delessert. . . . . . 655
La sainte Famille (no 61). — M. Smith. . . . . . . . . 750
La Vierge au palmier. — M. Smith. . . . . . . . . . 800
La même épreuve, 400 fr., chez M. Robert-Dumesnil, en 1838.
Les cinq Saints. — M. Hauser. . . . . . . . . . . . 1,060
Sainte Cécile. — M. Smith. . . . . . . . . . . . . 790
Vendue 701 fr., chez M. Roger, en 1841.
Jésus chez le Pharisien. — M. Hauser . . . . . . . . 755
La même épreuve, 250 fr., chez M. Robert-Dumesnil, en 1839.
Jupiter embrassant l'Amour. — Mercure descendant du ciel.
— Cupidon et les Grâces ; trois estampes. — M. Buffa. . . 1,620
Le Triomphe de Galathée. — M. Delessert . . . . . . . 790
Le Jugement de Pâris. — M. Simon. . . . . . . . . . 3,350
La même épreuve 1,105 fr., chez Van Puten, en 1829 et 1,399, chez M. Revil, en 1838.
Portrait de Raphaël Sanzio. — Bibliothèque royale . . . . 600

Le Martyre de saint Laurent, d'après Bandinelli, épreuve
aux deux fourches. — M. Delessert. . . . . . . . . . 2,600
Les Grimpeurs, d'après Michel-Ange. — M. Hauser. . . . 700
La Bacchanale, d'après l'antique. — M. Dutuit. . . . . 801

Il y avait dans la collection de M. Debois 31 estampes de Marc-Antoine provenant de l'œuvre de M. Denon ; elles ont produit 8,675 fr. On sait que ce recueil, dont nous avons annoncé la vente (t. 2, p. 202), contenait 133 pièces et avait été acheté en bloc 18,000 fr.

Les beaux travaux du burin moderne ont été également bien appréciés, les estampes de R. Morghen, Longhi et de Fréd. Muller ont été vendues des prix fort élevés, tandis que celles de quelques graveurs français ont

singulièrement baissé dans l'esprit des amateurs, la bataille d'Austerlitz de J. Godefroy, par exemple, adjugée à 800 fr. à la vente du général Rapp, ne s'est vendue ici que 180 fr., également première épreuve, après avoir été portée quelquefois jusqu'à 1,200 fr. dans les ventes.

Les eaux-fortes de Claude Lorrain sont toujours vivement recherchées; les premières épreuves, excessivement rares, doivent se payer très cher. Mais que penser de quelques personnes qui poussent jusqu'à 50 et 60 fr. des épreuves d'états postérieurs et tout-à-fait modernes dont les planches existent à Londres et qui ne valent certainement pas plus d'*un* ou *deux* francs la pièce.

Comme par le passé, nous donnerons en entier le catalogue de cette collection. Pour beaucoup de maîtres, dont les estampes n'ont pas encore été décrites, les remarques que nous indiquons d'une façon très sommaire pourront servir de guide aux amateurs. Les numéros cités entre parenthèse se rapportent pour les maîtres allemands, italiens et hollandais aux catalogues du PEINTRE GRAVEUR d'Adam Bartsch, et pour quelques maîtres français à ceux publiés par M. Robert-Dumesnil.

## LISTE DES PRIX D'ADJUDICATION.

**J. Garavaglia.**

| Numéros du catal. | | Prix d'adjud. |
|---|---|---|
| 342. | La Vierge à la chaise d'après Raphaël, épr. av. la lettre, papier de Chine. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . | 200 |
| 343. | L'Assomption de la Vierge, d'après le Guide. Cette belle estampe, commencée par Garavaglia, a été terminée par Anderloni. Épr. av. toute lettre. . . . . . . . . . . . . . | 250 |
| 344. | *Béatrix Cenci*, d'après le Guide. . . . . . . . . . . | 65 |

**Claude Gellée, dit Le Lorrain.**

| | | |
|---|---|---|
| 345. | L'Apparition (R. D., 2), premier état. . . . . . . . . . | 60 |
| 346. | Passage du gué (3), premier état. . . . . . . . . . . | 85 |
| 347. | Le Bouvier (8), deuxième état. . . . . . . . . . . . | 206 |
| 348. | Port de mer à la grosse tour (13), deuxième état. Collect. de M. *Robert-Dumesnil*. . . . . . . . . . . . . . . . . | 122 |
| 349. | Mercure et Argus (17), premier état. . . . . . . . . | 49 |
| 350. | Le Troupeau en marche (18), premier état. . . . . . . . | 215 |
| 351. | Le Chevrier (19), deuxième état. . . . . . . . . . . | 50 |
| 352. | Le Temps, Apollon et les Saisons (20), premier état. . . . . | 70 |
| 353. | Berger et Bergère conversant (21), premier état. Collect. de M. *Robert-Dumesnil*. . . . . . . . . . . . . . . . | 288 |
| 354. | Le Pâtre et la Bergère (25), premier état . . . . . . . . | 61 |
| 355. | Les trois Chèvres (29), premier état . . . . . . . . . . | 100 |
| 356. | Les quatre Chèvres (27), premier état. . . . . . . . . . | 72 |

*Les estampes suivantes ont été acquises postérieurement à la rédaction du catalogue, à la vente du cabinet de* M. Róbert-Dumesnil (partie française), *faite en avril* 1843.

* Fuite en Egypte (1), premier état . . . . . . . . . . . . 70
* La même estampe, même état. . . . . . . . . . . . . . . 37
* Le Troupeau à l'abreuvoir (4), premier état. . . . . . . . . 50
* La Tempête (5), premier état très rare avant la lettre et avec le matelot qui amare le canot. . . . . . . . . . . . . 229
* La même Estampe, quatrième état. . . . . . . . . . . . 30
* La Danse au bord de l'eau (6), premier état avant le numéro et le nom du maître, très belle et extrêmement rare. . . . . 381
* La même Estampe, troisième état . . . . . . . . . . . 49
* Le Dessinateur (9) . . . . . . . . . . . . . . . . . 53
* La Danse sous les arbres (10), deuxième état. . . . . . . . 150
* Le Port de mer au fanal (11), deuxième état . . . . . . . 52
* Scène de brigands (12), premier état, très belle et très rare. . . . 501
* La même estampe, quatrième état. . . . . . . . . . . . 38
* Le Soleil couchant (15), deuxième état. . . . . . . . . . 63
* La même estampe, sixième état . . . . . . . . . . . . 34
* Le Départ des champs (16), deuxième état . . . . . . . . 62
* Le Troupeau en marche par un temps orageux (18), très belle épr. du premier état du catalogue de M. *Robert-Dumesnil* . . . 345
* L'Enlèvement d'Europe (22), premier état. . . . . . . . . 59
* Le Campo Vaccino (23), premier état avant la lettre . . . . . 400
* La même estampe, belle épr. du troisième ou quatrième état; ce que nous ne pouvons constater, la marge étant coupée au trait de la gravure. . . . . . . . . . . . . . . . 62
* Contre-épreuve de la même estampe. . . . . . . . . . . 36
* La Danse villageoise (24), deuxième état . . . . . . . . . 80

**Feux d'artifice.**

* Le titre représentant la fontaine de Neptune (28), premier état. La lettre non remplie. . . . . . . . . . . . . . . . 116
* Atlas supportant le globe du monde (30), premier état. . . . . 117
* Tour carrée et crénelée d'où jaillissent des feux (32), premier état. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 109
* Tour ronde éclatant en laissant voir la statue du roi des Romains (35), premier état . . . . . . . . . . . . . . 102
* Vue d'une place de Rome (38). . . . . . . . . . . . . . 115

**J. B. Ghisi, dit Mantuan.**

337. Les Troyens repoussant les Grecs (B. 20), d'après J. B. Mantuan. Première épreuve avant que les bonnets grecs soient teintés d'une taille horizontale. Bartsch ne cite pas cet état. . . . 80

**Georges Ghisi, dit Mantuan.**

338. La Visitation (B. 1.), d'après Salviati. Epr. avant l'adresse de Lafrerie. Bartsch ne cite pas cet état . . . . . . . . . 20

(1) Toutes les estampes marquées d'un astérique (*) ont été acquises après la rédaction du catalogue, et par conséquent ne s'y trouvent point portées.

359. L'Homme de douleur (15), estampe ordinairement entourée d'une bordure, avec sujets en neuf compartiments. . . . . 16
360. La Dispute du Saint-Sacrement (23), d'après Raphaël, grande estampe de deux feuilles. . . . . . . . . . . . . . . 119
361. Les Angles de la chapelle Sixtine au Vatican, d'après Michel-Ange, suite de six estampes (17 à 22), très belles épreuves. Collect. de M. *Michel*. . . . . . . . . . . . . . . 331
362. Vénus blessée par les épines d'un rosier (40), d'après Lucas Penni . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 16
363. Hercule du palais Farnèse (41). . . . . . . . . . . . 33
364. Vénus embrassant Adonis au retour de la chasse (42) . . . . 33
365. Hercule victorieux de l'hydre de Lerne (44) . . . . . . . 11
366. L'Amour et Psyché (45), épreuve avant la draperie, état inconnu à Bartsch . . . . . . . . . . . . . . . . . . 60
367. Les trois Parques (47), épreuve avant les noms des Parques. . 24
368. La Calomnie (64), superbe épreuve avant l'adresse . . . . . 90
369. Les Supplices (66), épreuve avant l'inscription. *Reatus*, etc. . 30
370. Le Songe de Raphaël (67). Collect. *Durand*. . . . . . . . 98
371. Le Cimetière (69). . . . . . . . . . . . . . . . . . 25

**Diana Ghisi, dit Mantuan.**

372. Jésus-Christ renvoyant la femme adultère (4), épreuve avant les mots : *Diana scultore*, etc. . . . . . . . . . . . . . 162
373. Les Apprêts du festin des noces de Psyché (40), collect. *Denon* 71
374. Le Charlatan (44), avant l'adresse. . . . . . . . . . . 47

**F. Gmelin.**

375. Le Temple de Vénus et le Moulin du Claude, d'après Claude le Lorrain. Deux estampes, épreuves avant la lettre. . . . . . . 72

**J. Godefroy.**

376. La Bataille d'Austerlitz, première et rare épreuve avant toute lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 180
377. La même estampe, épreuve avant la lettre, les noms d'auteurs. 159

**H. Goltzius.**

378. La Circoncision, estampe gravée à l'imitation d'Albert Durer, (18 B.) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 38
379. Portrait de Henri IV, épreuve d'un premier état non décrit par Bartsch, avec l'adresse de *Paul de la Houue*, et avant l'adresse d'*Harman Adolfz* (173). . . . . . . . . . . . . . . 201
380. Le même portrait, troisième état, l'adresse de P. de la Houue, biffée de deux traits . . . . . . . . . . . . . . . . 80
381. Le même portrait, quatrième état, deuxième de Bartsch, l'adresse de P. de la Houue, entièrement effacée ; cet état et le précédent portent l'adresse d'*Harman Adolfz*. . . . . . . 41
382. Le jeune Thierry Frisius, morceau capital, dit le Chien de Goltzius, épr. de la collect. *Revil* (190). . . . . . . . . 321
383. Les Amours de Mars et de Vénus, d'après Spranger, premier état avant la dédicace. . . . . . . . . . . . . . . 10

**Goodal.**

384. Composition inspirée à Tivoli, d'après Turner, épr. avant la lettre, papier de Chine. . . . . . . . . . . . . 30

**V. Green.**

285. Samuel déclarant à Elie le jugement de Dieu, épr. avant la lettre.
386. La Charité romaine, d'après A. Van der Weff, épr. av. la lettre.

**Michel Grobon.**

387. Intérieur de forêt, épr. avant la lettre. . . . . . . . . . 20

**Elie Hainzelman.**

388. La Vierge au silence, d'après An. Carrache, rare épr. avant toute lettre et avant la croisée. Collect. *W. Esdaille* . . . . . . 130
389. La même estampe, avec la lettre . . . . . . . . . . . 31
390. Le Repos au retour d'Egypte, épr. avant la lettre. . . . . . 79

**Jean Van den Heeke.**

392. Suite de différents animaux ; douze pièces (B., nos 1er à 12) . . 55

**W. Hollar.**

393. La Madeleine pénitente, d'après Van Avont . . . . . . . 25
394. Le Calice, d'après A. Mantègna. . . . . . . . . . . . 58
395. La Cathédrale d'Anvers, première et rare épr., avec une seule ligne de titre et avant les contretailles. . . . . . . . . 109
396. La Publication de la paix entre l'Espagne et la Hollande, première épreuve avec l'adresse de Wingaerde. . . . . . . . . . 16
397. Le Lièvre mort, d'après P. Boël, premier état avant l'adresse de Ponterfax. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 83
398. Chien couché, d'après Matham. . . . . . . . . . . . 11

**Romyn de Hooghe.**

399. Le roi d'Espagne, Charles II, rend hommage au Saint-Sacrement. 19

**Jacques Houbraken.**

400. Marie-Christine, archiduchesse d'Autriche . . . . . . . . 12
401. Portrait d'un ministre protestant, épr. avant la lettre . . . . 5
402. Portrait d'un ministre protestant, épr. avant la lettre . . . . 12

**J. Houbraken.**

403. Christien Rompf., épr. signée Mariette, 1674.
404. Jean Kimper . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3
405. Adrien-Jean Elzevier, d'après Quinkhard. . . . . . . . . 6
406. Van Geel, peintre, épr. avant la lettre. . . . . . . . . . 13
407. John Roussel, le premier des comtes de Bedfort, en 1549. . . . 30

**Lucas Kilian.**

408. Portrait d'Albert Durer, d'après Rottenhamer. . . . . . . 12
408 *bis*. Deux Portraits d'Albert Durer, sous un portique d'architecture. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 17

**Ch. G. Kolbe.**

409. Un Paysage, scène pastorale, épr. avant la lettre, papier de Chine . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 20

**Pierre de Laer.**

410. Différents Chevaux, suite de six pièces (B., 9 à 14) . . . . . 10

**Gérard de Lairesse.**

411. Six sujets de l'histoire d'Adam et Ève, de Caïn et d'Abel, épr. avant la lettre . . . . . . . . . . . . . . . . . . 16
412. Abraham à table avec Sara, épr. avant la lettre . . . . . . 3
413. Creuse et Ascagne s'efforçant de retenir Énée, épr. avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 6

**M. Laugier.**

414. Zéphyre, d'après Prud'hon, épr. avant toute lettre, et sur papier de Chine. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 30
415. Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, épr. avant toute lettre, et sur papier de Chine . . . . . . . . . . . . . . 90

**Nicolas Lauwers.**

416. La Tabagie, d'après Seghers. Collect. de M. de *Scitivaux*. . . 54

**Sébastien Le Clerc.**

417. Portrait du maréchal de La Ferté. . . . . . . . . . . 28
418. Portrait de M. Egon de Fustemberg, évêque de Strasbourg . . 48
419. Les Tireurs de Nantes à l'arquebuse et au fusil . . . . . . 60
420. Fleuron pour l'ouvrage de la mesure de la terre . . . . . . 7
421. Mausolée à la mémoire du chancelier Séguier, épr. avant les noms enlevés. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3
422. Vue de l'hôtel royal des Gobelins, épr. avant la femme près du carrosse et avant l'adresse de Gantrel. . . . . . . . . 19
423. Représentation des machines qui ont servi à élever les deux grandes pierres du Louvre, épr. avant le nom de *Goyton*. . . 6
424. Feu d'artifice tiré aux Gobelins pour la naissance du duc de Bourgogne. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3
425. Écran royal avec le portrait de Louis XIV . . . . . . . . 13
426. Puer Parvulus, deux épr. avant la lettre, la première avant le nom de *S. Le Clerc*, et avant un petit serpent près de l'enfant couché. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 21
427. Mons assiégé par le Roi. . . . . . . . . . . . . . 6
428. Prestation de serment de fidélité du marquis d'Angeau entre les mains du roi, dans la chapelle de Versailles, le 18 décembre 1695, épr. avant la lettre. . . . . . . . . . . . . 17
429. La Multiplication des pains, épr. avant l'inscription. *Hanc Christi in deserto* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 13
430. La Galerie de l'hôtel royal des Gobelins et la suite des batailles d'Alexandre, six pièces, épr. avant la lettre . . . . . . . 100
431. Catafalque de Charles XI, roi de Suède, épr. avant la lettre . . 5
432. Académie des Sciences, rare épr. avant toute lettre . . . . . 60
433. La même estampe, avant la lettre, avec le nom de Le Clerc . . 40
434. Entrée d'Alexandre dans Babylone, épr. avec la tête d'Alexandre, vue de profil. . . . . . . . . . . . . . . . . . 50
435. Bataille de Saint-Godard et les Transylvains soumis, deux estampes avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . 10
436. Le prophète Élie. . . . . . . . . . . . . . . . . 5
437. Procession pour la translation du corps de saint Louis . . . . 11
437 *bis*. Tobie sur les bords du Tigre, premier état avant les feuilles à l'arbre de gauche. . . . . . . . . . . . . . . . 6

438. Pièce allégorique, dite la Barque, premier état avant la lettre. Très rare . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 17
439. Procession des chevaliers de l'ordre du Saint-Esprit, premier état avant les flammes du Saint-Esprit dans le cartouche du bas . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 19

**W. de Leeuw.**

440. Daniel dans la fosse aux lions (Basan, nº 30), épr. avant l'adresse de *Danckert*. . . . . . . . . . . . . . . . 96

**M. Leroux.**

442. Sainte Thérèse, d'après le tableau de *F. Gérard*, épr. avant la lettre, papier de Chine . . . . . . . . . . . . . . 80

**E, Lesnier.**

443. Portrait de Marc-Antoine, d'après Raphaël, épr. avant la lettre, dite d'artiste, avec le nº 9; elle est sur papier de Chine . . . 32

**Thomas de Leu.**

444. Henri IV, d'après Isaïe Fournier, premier état d'un portrait très rare. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 90

**Lignon.**

445. Ecce Homo et la Madeleine, d'après Le Guide, deux estampes, épr. sans aucune lettre et sur papier de Chine (tirées sur la planche usée avec un cache-lettre) . . . . . . . . . 31

**Jean Livens.**

446. Buste d'homme (41). . . . . . . . . . . . . . . . 6
447. Portrait de Vondel, poète hollandais (57), première et très rare épr. avant les quatre vers *Agrippini*, etc., état inconnu à Bartsch; elle est signée de J. G. Wille, graveur. . . . . . 500
448. La même estampe, avec les vers, mais avant l'adresse de *Théodore Matham*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 45

**Alexis Loir.**

451. Présentation au Temple, d'après Jouvenet . . . . . . . . 5
452. L'Adoration des Mages, d'après Jouvenet. . . . . . . . . 5

**Pierre Lombart.**

453. L'Adoration des Bergers, d'après N. Poussin, épr. avant la lettre. 17
454. Portrait de Nicolas de Lafond, auteur de la Gazette de Hollande, d'après H. Gascard, épr. avant la lettre et avant l'écriture sur la Gazette. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 31
455. Portrait de Pierre de la Mouche, d'après Dien. . . . . . . 16
456. Philippe de Savoie, archevêque de Reims, d'après De la Mare-Richard. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 9

**Joseph Longhi.**

457. La Madeleine, d'après Le Corrège, première épr. avant la lettre, seulement les noms d'auteurs à la pointe; elle est sur papier de Chine . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 585
458. La même estampe, avant la lettre, avec les armes et les noms d'auteurs au burin; elle est sur papier de Chine. . . . . 345

459. Le Mariage de la Vierge, d'après Raphaël, épr. avant toute lettre, seulement les noms d'auteurs . . . . . . . . . . 1095
460. La même estampe, avant la lettre, mais avec les quatre vers tracés . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 650

**M. Lorichon.**

461. La Vierge et l'enfant Jésus, dit la Vierge de *Brigde Water*. . . 81

**Lucas de Leyde.**

462. Ève créée pendant le sommeil d'Adam (1) . . . . . . . . . 27
463. Dieu défend à Adam et à Ève de toucher au fruit de l'arbre de vie (2) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10
464. Caïn tuant Abel (3) . . . . . . . . . . . . . . . . 10
465. Lamech et Caïn (14). . . . . . . . . . . . . . . . . 9
466. Saint Joachim embrassant sainte Anne (34). . . . . . . . 12
467. Le Baptême de Jésus dans le Jourdain (40) . . . . . . . . 141
468. La Cène (43), copie par Muller . . . . . . . . . . . . 1
469. Pilate montrant Jésus au peuple (71). Collect. de M. *Scitivaux* . 601
470. Saint Pierre et saint Paul, premiers ermites (106) . . . . . 20
471. Saint Jean-Baptiste dans le désert (110) . . . . . . . . .

**Lucas de Leyde.**

472. La Danse de la Madeleine (B., 122). Collect. de M. *de Scitivaux* . 292
473. Le moine Sergius, tué par Mahomet (126), belle épr. d'une pièce rare. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 350
474. Les sept Vertus, suite de sept estampes (127 à 133) . . . . . 72
475. Mars et Vénus (137) . . . . . . . . . . . . . . . . 21
476. Le Fou (130) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10
477. La Vieille avec la grappe de raisin (151). . . . . . . . . 24
478. Le Chirurgien (156) . . . . . . . . . . . . . . . . 14
479. La petite Laitière (188). . . . . . . . . . . . . . . 40

**Jean Lutma.**

480. Portrait de Jean Lutma. . . . . . . . . . . . . . . 11

**P. Lutz.**

481. La Madone aux quatre saints, d'après Ramenghi Bagnacavello, épr. avant la lettre sur papier de Chine. . . . . . . . . 80

**Mandel.**

482. Le Pâtre italien, d'après Pollack, épr. avant la lettre. . . . . 120

**Andréa Mantègna.**

483. La Flagellation (B., n° 1) . . . . . . . . . . . . . . 51
484. La Vierge assise dans une grotte et environnée d'un chœur d'anges (9), très rare. Collect. *Revil* . . . . . . . . . . 336
485. Hercule étouffant Anthée (16). . . . . . . . . . . . . 36
486. Bacchanale à la cuve (19) . . . . . . . . . . . . . . 46
487. Bacchanale au Silène (20) . . . . . . . . . . . . . . 27
* Jésus-Christ ressuscité (6). . . . . . . . . . . . . . . 110
* Combat de dieux marins (18). . . . . . . . . . . . . . 62

**Marc-Antoine Raimondi et ses élèves, Augustin Vénitien et Marc de Ravenne.**

Les estampes de ces trois maîtres, belles et généralement bien conservées, étaient la plupart premières épreuves avant les noms des différents éditeurs, *Ant. Salamanque*, *Ant. Lafreri*, etc.

*Ancien Testament.*

488. Adam et Ève, d'après Raphaël (Bartsch, 1). . . . . . . . 1010
489. Adam et Ève chassés du Paradis, d'après Raphaël (B., 2). . . . 260
490. Dieu ordonne à Noé de bâtir l'arche, d'après Raphaël (3) . . . 700
491. Le Sacrifice d'Abraham, d'après Raphaël, par *Aug. Vénitien* (5) . 101
492. Les Israélites ramassent la manne, d'après Raphaël, par *Aug. Vénitien*, épr. avant les contretailles, sur la jambe droite de l'enfant qui porte un vase (8). . . . . . . . . . . . 180
493. Joseph et Putiphar, d'après Raphaël (9); au bas à droite la tablette de Marc-Antoine sans le chiffre . . . . . . . . . 105
494. David coupant la tête à Goliath (10), d'après Raphaël, épr. avant la tablette, avec le chiffre de *Marc-Antoine*. . . . . . . . 430
495. La reine de Saba visitant Salomon, d'après Raphaël (13), par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 160

*Nouveau Testament.*

496. La Nativité, d'après J. Romain (17), à une tablette, l'année 1531, et les lettres A. V., *Augustin Vénitien* . . . . . . . . 40
497. Le Massacre des Innocents, d'après Raphaël (18), première pl., dite au chicot, très belle épr., de la collect. de M. *Michel*. . . 835
498. La même Composition (20), deuxième pl., belle épr. . . . . . 1255
499. Jésus chez le Pharisien (23), d'après Raphaël. Collect. de M. *Robert-Dumesnil*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 755
500. La Cène, dite la pièce aux pieds, d'après Raphaël (26), magnifique épr. d'une grande vigueur de ton et d'une belle conservation. Collect. *Gavet* et *Revil* . . . . . . . . . . . . 2900
501. Le Portement de croix, d'après Raphaël (28), les lettres A. V. et l'année 1517. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 81
502. La même estampe, deuxième épr., avec l'année 1519. . . . . 51
503. La Descente de croix, d'après Raphaël (32), belle et rare épr. Collect. *P. Mariette*, *Durand* et *de Scitivaux* . . . . . . . . 1100
504. Les trois Marie allant visiter le tombeau du Christ, morceau sans marque, gravé par *Marc-Antoine*, d'après Michel-Ange (33). 40
505. La Vierge pleurant sur le corps mort du Christ, dite la Vierge au bras nu, d'après Raphaël (34). Collect. *Denon* . . . . . 91
506. Répétition de la précédente estampe, la Vierge a le bras couvert (35) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 75
507. Les Marie pleurant sur le corps de Jésus (37), gravé d'après Raphaël, par Marc-Antoine. Collect. *Durand*. . . . . . . . 350
508. Saint Paul prêchant à Athènes (44), d'après Raphaël, magnifique épr., d'une vigueur extraordinaire de ton, et parfaite de conservation. Collect. de M. de *Scitivaux* . . . . . . . . . 2500

*Sujets de Vierges.*

509. La Vierge à l'escalier, d'après Raphaël (45). Belle épr. des collect. *P. Mariette* et de *Scitivaux* . . . . . . . . . . . . . 365

510. La Vierge assise sur des nues (47), gravée d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon*. . . . . . . . . . . . . . 655
511. La Vierge assise sur des nues, d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* (52). Collect. *Denon*. . . . . . . . . . . . . . 450
512. La Vierge au poisson (54). Collect. *Denon*. . . . . . . . . . 61
513. La Vierge à la longue cuisse, d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* (57) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 493
514. Sainte Famille (61), répétition de l'estampe de Marc-Antoine, n° 60, superbe épr. parfaitement conservée. Collect. de M. de *Scitivaux* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 750
515. La Vierge au palmier (62), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*, très belle épr. Collect. de M. *Robert-Dumesnil*. . . . . . . 800
516. La Vierge au berceau (63). Collect. *Denon* . . . . . . . . . 396

*Sujets de saints et saintes.*

517. Saint Jérôme (102), gravé d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* . . 51
518. Le Martyre de saint Laurent (104), d'après Baccio Bandinelli, première et rarissime épr. avec les deux fourches. Collect. *Revil* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2600
519. La même estampe. Collect. de *Pierre Lely* . . . . . . . . . 510
520. Les cinq Saints (113), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*, superbe épr. parfaitement conservée. Collect. *Denon* . . . . . . . 1060
521. Sainte Cécile, d'après Raphaël (116), belle épr. de la plus parfaite conservation, avec marge. . . . . . . . . . . . . . . 790
522. Le Martyre de sainte Félicité, d'après Raphaël (117), par *Marc-Antoine*, épr. de la première planche, avec un trait de burin dans le milieu de la planche; ce trait a été effacé postérieurement . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 550
522 *bis*. La même estampe, épr. où le trait de burin a disparu . . 260
523. Sainte Catherine (175). Collect. *Denon*. . . . . . . . . . . 50

*Histoire profane.*

524. Didon (187), d'après Raphaël. Collect. *Denon* . . . . . . . . 100
525. Les Cavaliers romains, d'après Raphaël (128 à 191), suite de quatre estampes, épr. avec l'adresse d'*Antoine Salamanque* . . 15
526. Lucrèce (192), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. . . . . . . 370
527. Iphigénie (194), d'après Bandinelli, par *Aug. Vénitien*. . . . . 176
528. L'Empereur rencontrant le guerrier (196), par *Aug. Vénitien* . . 130
529. L'Amour pleurant la perte de Cléopâtre, d'après Raphaël (198): à une colonne les lettres A. V. et l'année 1528 . . . . . . 102
530. Cléopâtre, d'après Raphaël (199), par *Marc-Antoine* . . . . . 201
531. Alexandre faisant serrer les livres d'Homère (207), d'après Raphaël par *Marc-Antoine* . . . . . . . . . . . . . . . . 141
532. L'Enlèvement d'Hélène, d'après Raphaël (209), par *Marc-Antoine*. 210
533. Le Triomphe (213), gravé d'après Mantègna, par *Marc-Antoine* . 240

*Sujets Mythologiques.*

534. Danse d'Amour (217), copie B. Collect. *Denon*. Cette estampe est généralement regardée comme originale . . . . . . . . . 205
535. Deux Faunes portant un enfant (230), très belle épr., avec marge au dessus du cuivre . . . . . . . . . . . . . . . . 540

536. Le Jugement de Pâris, d'après Raphaël (245), magnifique épr. de la plus parfaite conservation; elle a une marge formant plinthe à gauche. Cette rare épr., qui réunit la couleur à l'harmonie du ton, provient des collect. *Pierre Lely, Vamputen* et *Revil* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 3350
537. Le Parnasse, d'après Raphaël (247), par *Marc-Antoine*. . . . 510
538. La Bacchanale (248), gravée par Marc-Antoine, d'après un bas-relief antique; belle épr. d'une pièce extrêmement rare. Collect. *Boulle* et *Revil* . . . . . . . . . . . . . . . . . 801
539. Danse de Faunes et de Bacchantes (B., 250, copie A.). Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 31
540. Une Muse (271). Collect. de M. *Robert-Dumesnil* . . . . . . 68
541. Autre Muse (272). . . . . . . . . . . . . . . . . . 40
542. Jeune Fille vue de profil, tournée vers la droite (274). . . . 70
543. Autre jeune Fille (275). . . . . . . . . . . . . . . 14
544. Un Satyre défendant une Nymphe (279), d'après Francia, par Marc-Antoine. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . 130
545. Le Satyre et l'Enfant (281), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. Collect. de M. *Robert-Dumesnil*. . . . . . . . . . . 110
546. Vénus et l'Amour (286), belle épr. rognée du haut . . . . . 55
547. Hercule étouffant le géant Autée (289) . . . . . . . . . 50
548. Hercule tuant Acheloüs transformé en taureau (292) . . . . 75
549. Le jeune et vieux Bacchant (294), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 70
550. Faune accompagné d'un enfant (296), très belle épr. . . . . 256
551. Vénus sortie du bain (297), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* (1). 250
552. La Vendange (306), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* . . . . 346
553. Le Faune et le Tigre (307) . . . . . . . . . . . . . 29
554. Bacchus (308) . . . . . . . . . . . . . . . . . . 22
555. Vénus sortie de la mer (312), par *Marc-Antoine* . . . . . 200
556. Hercule étouffant Antée (316), par *A. Vénitien*. . . . . . .
557. Vénus et l'Amour (318), d'après J. Romain, par *A. Vénitien* . . 90
557. *bis*. Le Satyre surprenant une Nymphe (319), par *Marc-Antoine*. 150
558. L'Amour et les trois Enfants (320), par *Marc-Antoine* . . . . 103
559. Pan et Syrinx (325), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. . . . 60
560. Vulcain, Vénus et l'Amour (326), par *Marc-Antoine* . . . . . 80
561. Statue d'Apollon (333), par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon* . . . 125
562. Apollon, d'après Raphaël (334) . . . . . . . . . . . . 30
563. L'Enfant offert à Priape (336), d'après l'antique, par *Aug. Vénitien* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 15
564. Les trois Grâces (340), d'après l'antique, par *Marc-Antoine*. . . 201
565. Jupiter embrassant l'Amour (342), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*, superbe épr. Collect. *Denon*. . . . . . . . . }
566. Mercure descendant du ciel pour chercher Psyché (343), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*, superbe épr. Collect. *Denon* . . . } 1620
567. Cupidon et les Grâces (344), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*, superbe épr. Collect. *Denon*. . . . . . . . . . . . }
568. Hercule et Antée (346), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* . . 180

(1) Les restaurations de cette pièce étaient si considérables qu'elles pouvaient presque passer pour un dessin.

569. Répétition du même sujet (347), par *Aug. Vénitien* . . . . . 58
570. Galatée (350), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* . . . . . . 790
571. Le *Quos ego*, d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* (352) . . . . 550
572. La Femme au croissant (355), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . . . . . 155
573. Amadée (355), par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon* . . . . . . 250
574. L'Homme aux deux trompettes (356), par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 210

*Sujets allégoriques.*

575. Le Songe (359), gravé par *Marc-Antoine*, d'après Raphaël . . . 55
576. Le jeune Homme au brandon (360), gravé par Marc-Antoine, dans sa première manière . . . . . . . . . . . . . . 110
577. Trajan entre la ville de Rome et la Victoire (361), d'après un bas-relief antique . . . . . . . . . . . . . . . . . 250
578. Le Temps (365), par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . 160
579. Le Bâton courbé (369), d'après Francia, par *Marc-Antoine*. Collect. de M. *Robert-Dumesnil*. . . . . . . . . . . 110
580. La Prudence (371), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* . . . . 183
581. La Femme aux deux éponges (373), d'après Francia, par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 51
582. L'Homme et la Femme aux boules (377), gravé par *Marc-Antoine*. 295
583. L'Homme montrant une hache à une femme (380), par *Marc-Antoine*. Collect. de M. *Robert-Dumesnil*. . . . . . . . . 370
584. La Poésie, d'après Raphaël (382), par *Marc-Antoine*. Collect. *Mariette* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 350
585. Le jeune Homme à la lanterne (384), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 103
586. Les Vertus (386 à 392), d'après Raphaël. par *Marc-Antoine*, suite de sept estampes, belles épr. et égales de ton. Collect. *Denon*. 275
587. Les trois Docteurs (404), estampe rare, dessinée et gravée par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . 320
588. Le Serpent parlant à un jeune homme (396), gravé par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 110
589. Les deux Femmes au zodiaque (397), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . . . 306

*Sujets de fantaisie.*

590. Chasse au lion (416), par *Aug. Vénitien* . . . . . . . . . 30
591. La Peste (417), par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon*. . . . . . 399
592. Chasse aux lions (422), par *Marc-Antoine*, épr. avec marge. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . . . . . . . 206
593. Le Berger et la Nymphe couchée (429), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*, plus une copie, par un anonyme. . . . . . 190
594. La jeune Mère s'entretenant avec deux hommes (432), d'après Francia, par *Marc-Antoine*. Collect. *Durand* et *Robert-Dumesnil*. 75
595. L'Homme à genoux à la lisière d'un bois (434), d'après Francia, par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . 40
596. Le Vieillard et le jeune Homme gras (436), d'après Francia, par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50
597. L'Homme endormi à l'entrée d'un bois (438), d'après Francia, par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon*. . . . . . . . . . 60

598. Un Empereur assis. Le premier (441), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 51
599. Jeune Femme en méditation (443), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 71
599 *bis*. Répétition de cette estampe en contre-partie (443). . . . 25
600. Le Soldat frappant l'homme nu (448), d'après Michel-Ange, par *Aug. Vénitien*. . . . . . . . . . . . . . . . 229
601. Une Femme pensive (460), d'après le Parmesan ; plus la copie B. et une autre copie non décrite, avec quelques changements . 210
602. Les Pélerins (462), d'après Lucas de Leyde, par *Marc-Antoine*, épr. d'une extrême rareté ; elle est avant l'adresse de *Salamanque*. Bartsch ne la décrit qu'avec l'adresse. Collect. *Revil*. 350
603. Les Hommes nus debout (464), très belle épr. . . . . . . 25
604. Les Chanteurs (468), par *Marc-Antoine*, et sur son dessin . . . 651
605. Le Joueur de guitare (469), d'après Francia, par *Marc-Antoine*. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . . . . . . 131
606. La Femme portant un vase sur sa tête (470), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* . . . . . . . . . . . . . . . 35
607. L'Homme qui se chausse (472), d'après Michel-Ange, par *Marc-Antoine*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 96
608. La Barque (473), d'après Raphaël, par *Aug. Vénitien*. . . . . 37
609. Femme debout près d'un vase (474), d'après Raphaël, par *Aug. Vénitien*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 151
610. Femme assise près d'un vase (475), d'après J. Romain, par *Aug. Vénitien* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 151
611. L'Homme portant la base d'une colonne (476), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine* . . . . . . . . . . . . . . . 155
612. Les Grimpeurs (487), d'après Michel-Ange, par *Marc-Antoine* ; très belle épr. parfaitement conservée, d'une pièce rare. Collect. *Denon* et *P. Lely* . . . . . . . . . . . . . . . . 700
613. Le Grimpeur montant sur le rivage (488), d'après Michel-Ange, par *Marc-Antoine* . . . . . . . . . . . . . . . 158
614. La Cassolette (489), d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*, belle épr. bien conservée . . . . . . . . . . . . . . . 175

*Portraits.*

615. Raphaël Sanzio d'Urbin (496), par *Marc-Antoine*, épr. bien conservée, et de la plus grande rareté. Collect. *Denon* . . . . 600
616. Statue équestre de Marc-Aurèle (514), belle épr. mais rognée du bas. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 30

*Estampes gravées par Marc-Antoine, d'après Albert Durer.*

617. Saint Jean l'Évangéliste et saint Jérôme (643). . . . . . . 35
618. Jésus attaché à la croix (645), belle épr. d'une estampe extrêmement rare. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 180
619. Le Corps mort de Jésus-Christ pleuré par les saintes femmes (647). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 100

*Estampe non décrite.*

620. A la droite de l'estampe, une nymphe couchée endormie, appuyée contre un arbre, est convoitée par un satyre tenant une draperie dont il vient de la découvrir. Au bas à gauche, le chiffre de Marc-Antoine. Collect. de M. *Revil*. . . . . . . 212

*Estampes dont la gravure est attribuée à Marc-Antoine.*

621. L'Abreuvoir des bœufs (Bartsch, vol. 15, p. 51, nº 3). Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 39
622. Opis entouré de divers animaux, Cérès et Bacchus, trois pièces, d'après maître Roux (Bartsch, vol. 15, p. 80). . . . . . . 35
623. Bacchus entre deux faunes, d'après Francia (Bartsch, vol. 15, p. 455). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 16
624. Hercule; il est représenté en pied dans une niche tenant un arc de la main gauche, et de la droite une draperie. Morceau non décrit. Collect. *Denon*. . . . . . . . . . . . . . . . . 50
* Le Sacrifice d'Abraham (4), d'après Raphaël, par *Marc de Ravenne*. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50
* Vénus accroupie (313), gravée d'après Francia, par *Marc-Antoine*, dans sa première manière; son chiffre est gravé sur une petite pierre à droite . . . . . . . . . . . . . 30
* Vénus blessée par l'épine d'un rosier (321), gravé d'après Raphaël, par Marc de Ravenne . . . . . . . . . . . . 121
* Mars, Vénus et l'Amour (345), gravé d'après Mantègna, *Marc-Antoine*. Collect. *Denon* . . . . . . . . . . . . . . 50
* Jeune Femme arrosant une plante (383), gravé d'après *Marc-Antoine*, d'après un maître inconnu. . . . . . . . . . 275
* La Paix (393), gravée d'après Raphaël, par *Marc-Antoine*, pièce sans marque. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 42
* Angélique et Médor (484), gravé d'après Jules Romain, par *Marc-Antoine*, sans marque. . . . . . . . . . . . . . 18
* A. F., monogramme d'un artiste italien inconnu. L'enfant ailé à cheval (B., vol. 15, p. 536, nº 1er). . . . . . . . . 6

**A. Marcenay de Ghuy.**

625. Le marquis de Puységur, première épr. eau-forte pure. . . . 13
626. Henri, comte de Berghe, d'après A. Van Dyck, épr. avant la lettre . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 9
627. La Fleuriste, d'après G. Dow, épr. avant la lettre . . . . . 14
628. Homme à la barbe blanche, d'après Rembrandt, épr. avant la lettre . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 6
629. Dame ayant les cheveux ornés de perles, d'après Rembrandt, épr. avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . 10

**Ignace Marinus.**

630. Saint Xavier guérissant les malades, d'après Rubens (16). . . 37
631. Saint Ignace de Loyola guérissant des possédés, d'après Rubens (24) . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 30

**Jean Mariette.**

632. Moïse sauvé des eaux, d'après N. Poussin, rare épr. avant la lettre. Collect. de M. de *Scitivaux* . . . . . . . . . . 90

**Jean-Baptiste Massard, père.**

633. La Mort de Socrate, d'après David, épr. avant la lettre . . . } 119

**Raphaël Urbain Massard.**

634. Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès, d'après Girodet, épr. avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . }

635. L'Ensevelissement d'Atala, d'après Girodet, épr. avant la lettre. Les noms d'auteurs à la pointe. . . . . . . . . . . . , 26
636. L'Enlèvement des Sabines, d'après David, épr. avant la lettre. 70
637. Louis XVIII, d'après Gérard, ép. avant toute lettre . . . . . 100

**A. Masson.**

638. La sainte Famille, d'après N. Mignard (3), épr. du premier état. 61
639. Les Disciples d'Émaüs, pièce dite la Nappe, d'après Le Titien (5), première et très rare épr. avant des travaux sur les ongles des pieds du Christ qui sont presque blancs, avant divers travaux sur le ciel et les arbres du fond à droite. Peut-être unique dans cet état; cette épr. est privée de sa marge. Collect. de M. *Robert-Dumesnil*. . . . . . . . . . . . . . . . . 410
640. La même estampe, épr. du deuxième état, avant la taille échappée lors de la retouche de la planche . . . . . . . . . 96
641. Guillaume de Brisacier, d'après Mignard (15). Rare épr. avant la lettre . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 430
642. Gaspard Charrier, d'après Blanchet (16), épr. du deuxième état. 45
643. Marin Cureau de la Chambre, d'après P. Mignard (24), premier état. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 27
644. Frédéric Guillaume, électeur de Brandebourg (30) . . . . . 4
645. La duchesse de Guise (32), épr. avant le lapin, à la suite du mot *pinxit* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 37
646. Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, dit le Cadet à la Perle, d'après Mignard (34), premier état avant la taille échappée, et le 4 dans la marge. . . . . . . . . . . . . . . . 171
647. Louis XIV, d'après Le Brun (43) . . . . . . . . . . . 20
648. André Le Nostre, d'après C. Maratte, rare épr. avant la lettre. 170
649. La même estampe, avec la lettre, d'un état non décrit. . . . 16
650. Olivier Lefèvre d'Ormesson (58), première épr. avant que les mèches de cheveux soient rallongées . . . . . . . . . 60

**H. Mauperché.**

651. Histoire de Tobie, les nos 2, 5 et 9 de la suite, épr. avant l'adresse de Gallays . . . . . . . . . . . . . . . . 12
652. Double du no 6, épr. avant la lettre, état non décrit, par M. *Robert-Dumesnil*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 20
653. La Parabole de l'enfant prodigue, suite de six paysages en largeur (10 à 15) . . . . . . . . . . . . . . . . . . 30
654. La Nativité (18) . . . . . . . . . . . . . . . . . 5
655. Le Miracle, d'après Suanewel (26) . . . . . . . . . . .
656. Suite de six petits paysages (28 à 33). . . . . . . . . 24
657. Trois Paysages, nos 46, 48 et 49. . . . . . . . . . . 10
658. Paysage, d'après Mauperché, par Goyrand . . . . . . . 12

**Jacques Matham.**

659. *Stephanus Crachtius Campensis*. Portrait, d'après Spilberge . . 6

**Israël de Mecken.**

660. La Danse d'Hérodiade (B., 9). . . . . . . . . . . . . . 179
661. Le Massacre des Innocents (38). . . . . . . . . . . . . 32
662. La Mort de la Vierge (40). . . . . . . . . . . . . . . 86
663. La Vierge assise dans une cour (46) . . . . . . . . . . 28
664. Les douze Apôtres (79 à 84), suite de six estampes, superbes épr. d'une suite très rare. Col. H. Walpole. . . . . . . 310
665. Saint Christophe (90) . . . . . . . . . . . . . . . . 16
666. Saint Grégoire et ses assistants adorant Jésus-Christ (102). Grande pièce très rare . . . . . . . . . . . . . . . . 130
667. Sainte Barbe (122) . . . . . . . . . . . . . . . . . 39
668. Ecce Homo (138), épr. où les mots *Angeli*, etc., et le nom du maître ont été coupés. . . . . . . . . . . . . . . . 19
669. Le Concert (178). . . . . . . . . . . . . . . . . . . 29
670. Homme et Femme assis sur un lit (179) . . . . . . . . . 40
671. Le Bain des enfants (187). . . . . . . . . . . . . . . 77
* La sainte Famille (B., 148), épr. rognée du haut . . . . . . . 33
* *Inconnu*. .Vieux Graveur allemand, dans le goût d'Israël de Mecken. 275
Composition de neuf figures. Au second plan d'une riche colonnade, un dais, sous lequel est assis un pape tenant une croix de la main gauche; debout, à ses côtés, deux cardinaux. Au premier plan, debout, un personnage, auquel un pélerin offre un livre en faisant une génuflexion. Au même plan, quatre personnages assis sur des X, dont : à droite, deux rois couronnés; un tient de la main droite une épée, de la gauche un globe. A gauche, deux autres, dont un évêque tenant une crosse et un livre. H. 20 cent., l. 17 cent. Estampe très rare non décrite. Elle est sans marque, que nous croyons du maître de 1475.

**Louis Krug**, dit le maître à la cruche (B., 6ᵉ vol.).

* La Nativité (nº 1er) . . . . . . . . . . . . . . . . . 10
* L'Adoration des Rois (2) . . . . . . . . . . . . . . . 24
* Les deux Femmes nues (11) . . . . . . . . . . . . . . 10
* La Baigneuse (12). . . . . . . . . . . . . . . . . . 13

**Van der Meer de Jonge.**

672. La Brebis debout (B., 2) . . . . . . . . . . . . . . 18

**Melchior Meyer.**

673. Apollon écorchant le satyre Marsias . . . . . . . . . . 20

**C. Mellan.**

674. Saint Pierre Nolasque . . . . . . . . . . . . . . . . 60
675. Louis XIV, enfant . . . . . . . . . . . . . . . . . 9
676. Le cardinal Mazarin. . . . . . . . . . . . . . . . . 3
677. Henricus Blacuodœus . . . . . . . . . . . . . . . . 3

**M. Mercury.**

678. Moissonneurs dans les marais Pontins, d'après Léopold Robert.

Première épr. d'artiste avant la lettre; on lit seulement : *P. Mercury dise inc. Parigi*, 1831. . . . . . . . . . . . 365

**Jean Miel.**

679. Berger assis sur un tronc d'arbre (1), Vieille, des lunettes sur le nez (2), Paysan retirant une épine de son pied (3). Trois estampes. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 30

680. Siége de Maestricht (4), Prise de la ville de Maestricht (5), Prise de la ville de Bonn (6). Trois estampes. . . . . . . . . 79

**Mocetto.**

682. Judith et Holoferne (1), estampe très rare . . . . . . . . . 290

**B. Montagna.**

683. Sainte Famille, pièce non décrite, par Bartsch . . . . . . 105
684. Saint Antoine, pièce non décrite, par Bartsch. . . . . . . 180
685. Le Satyre (17). . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 50
686. Femme assise près d'un satyre (21) . . . . . . . . . . . 100
687. L'Homme assis près d'un palmier (28), épr. avant les mots *Guidotti For* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 10

**Raphaël Morghen.**

688. La Cène, d'après Léonard de Vinci, superbe épr. avant la lettre. Collect. *Revil*. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 2030
689. Loth et ses filles, d'après le Guerchin, épr. avant la lettre; elle est sur papier de Chine. . . . . . . . . . . . . . . 90
690. La Vierge à la chaise, d'après Raphaël, épr. avant la lettre et avant la dédicace au général Mandfredi . . . . . . . . . 405
691. Sainte Famille, dite la *Madona del Sacco*, d'après André del Sarte, épr. avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . 125
692. La Vierge et l'enfant Jésus, d'après le Titien, épr. avant la lettre, papier de Chine. . . . . . . . . . . . . . . 76
693. La Vierge et l'enfant Jésus, dit la *Madone du grand Duc*, épr. avant toute lettre . . . . . . . . . . . . . . . . 150
694. La Transfiguration, d'après Raphaël, épr. avant la lettre . . . 830
695. La Madeleine, dite au vase, d'après Carlo Dolci, épr. avec la lettre tracée, et avant la dédicace et l'adresse de Bardi. . . 35
696. La Madeleine, d'après Murillo, épr. avant la lettre . . . . . 466
697. Sera vendu avec le nº 1226, dans la troisième partie. . . . .
698. La Jurisprudence, d'après Raphaël, épr. avant la lettre . . . 230
699. La Poésie, la Théologie, la Justice et la Philosophie, quatre estampes, d'après Raphaël, épr. avant la lettre. . . . . . . 355
700. Le Repos en Égypte, ou l'Image de la vie humaine, deux estampes, d'après N. Poussin, épr. avant la lettre. . . . . . 12
701. Le Char de l'Aurore, d'après Le Guide, épr. avant la lettre, seulement les noms d'auteurs . . . . . . . . . . . . . . 1100
702. Les Nymphes de Diane, d'après le Dominiquin; Apollon et les Muses, d'après Raph. Mengs, épr. avant la lettre . . . . . 150
703. Angélique et Médor, d'après Th. Matheini, épr. avant la lettre. 34
704. F. de Montcade, à cheval, d'après Van Dyck, épr. avant la lettre. 320

705. Portrait en buste de Napoléon, empereur, rare épr. avant la lettre . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 90
706. Portrait de Monsieur, comte de Provence, depuis Louis XVIII, d'après S. Tofaneli, épr. avant toute lettre et sur papier de Chine . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 65

J. Morin.

707. La sainte Vierge et l'enfant Jésus, d'après Champagne, épr. avec le tracé des lettres du titre très apparent (19) . . . . 10
708. Anne d'Autriche, reine de France (40). . . . . . . . . . 13
709. La même Reine, en habit de deuil (41) . . . . . . . . . 12
710. Arnauld d'Andilly, d'après Champagne (42) . . . . . . . . 14
711. Bentivoglio, d'après Van Dyck, beau portrait (43). . . . . . 32
712. Bertier, évêque de Montauban, d'après Champagne (44) . . . 18
713. Brachet de la Milletière, d'après Champagne (48), épr. avec les barbes de la planche. . . . . . . . . . . . . . . . 18
— Le même portrait, les barbes ne sont point apparentes. . . . 10
714. Camus, évêque de Bellay, d'après Champagne (49) . . . . . 14
716. Franck, peintre, d'après ce maître (52) . . . . . . . . . 25
717. Honorine de Grimberghe, comtesse de Bossu (55). . . . . . 10
718. La même dame, d'après Van Dyck (56) . . . . . . . . . 7
719. Henri de Lorraine, duc de Guise, d'après Citermans (57). . . 11
720. Comte d'Harcourt, d'après Champagne (58). . . . . . . . 18
721. Henri II, roi de France, d'après Janet (59) . . . . . . . . 10
722. Henri IV, roi de France, d'après Ferdinand (60) . . . . . . 29
723. Jansénius, évêque d'Ypres (61), épreuve avec les barbes de la planche. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 19
724. La même estampe, deuxième état. . . . . . . . . . . 12
725. Louis XI, roi de France (63) . . . . . . . . . . . . . 10
726. Le président Longueil de Maison, d'après Champagne (65). . . 8
727. Michel de Marillac, d'après Champagne (66). . . . . . . . . 10
728. Le cardinal Mazarin, d'après Champagne (68) . . . . . . . 31
729. Jacques Le Mercier (69), d'après Champagne . . . . . . . 15
730. Philippe II, roi d'Espagne, d'après Titien (71). . . . . . . 24
731. Le cardinal de Richelieu (72), d'après Champagne . . . . . 20
732. Omer Talon (73), d'après Champagne. . . . . . . . . . 30
733. Grégoire Tarisse (75), d'après Donstan . . . . . . . . . 14
734. Michel Le Tellier (76), d'après Champagne. . . . . . . . 8
735. Augustin de Thou (77). . . . . . . . . . . . . . . . 20
736. Christophe de Thou (78) . . . . . . . . . . . . . . . 12
737. Jacques-Augustin de Thou (79), d'après Ferdinand . . . . . 10
738. Tubœuf (80), d'après Champagne . . . . . . . . . . . 16
739. Jean Duvergier de Hauranne (83), d'après Champagne . . . . 19
740. Vignerod, abbé de Richelieu (85) . . . . . . . . . . . 25
741. F. de Villemontée (87), d'après Champagne . . . . . . . 15
742. Villeroy (87), d'après Champagne . . . . . . . . . . . 8
743. Vitré, imprimeur à Paris (88), d'après Champagne . . . . . 20

Jean Muller.

744. Minerve donnant des armes à Persée (B., 59), d'après Spranger, épr. avant la lettre, état non décrit. . . . . . . . . . 140

Jean Gothard von Muller.

745. Loth et ses filles, d'après Hondhorst, épr. avant la lettre . . . . 15
746. La Vierge à la Chaise, d'après Raphaël, épr. avant toute lettre . 175
747. Sera vendu avec les nos 161 et 1064, dans la troisième partie. .
748. Portrait de madame Le Brun, épr. avant toute lettre . . . . 19
749. Jean Gorge Wille, d'après Greuze, épr. avant la lettre . . . . 38

Frédéric Muller.

750. La Madone de Saint-Sixte, d'après Raphaël, épr. avant la lettre et sur papier de Chine . . . . . . . . . . . . . . . . 1300
751. Saint Jean, évangéliste, d'après le Dominiquin, rare épr. avant la lettre, de 1808. . . . . . . . . . . . . . . . . . 905

Munnickhuysem.

752. Portrait du bourgmestre Spiégel . . . . . . . . . . . 3

John Murphy.

753. Le Fils du Titien et sa nourrice. . . . . . . . . . . . 5

Le produit de cette seconde partie s'est élevé à 76,300 fr. Les estampes de Marc-Antoine Raimondi et de ses élèves sont comprises dans cette somme pour celle de 45,950 fr.

La vente de la troisième et dernière partie de cette collection est fixée au 21 avril 1845 et jours suivants; elle sera surtout remarquable par une suite nombreuse de belles et rares estampes gravées à l'eau-forte par Rembrandt, et par les chefs-d'œuvre dus au burin de Cor. Visscher, Jean Pesne et Robert Nanteuil.

# CORRESPONDANCE.

Notre article sur l'orfèvrerie de l'exposition de l'industrie a produit tout l'effet que nous en attendions. Quelques uns des laborieux artistes que nous y avons nommés nous ont écrit pour nous remercier d'avoir essayé de séparer enfin le *créateur* du *vendeur*, *l'artiste* du *marchand*, et leur démarche est pour nous un encouragement de persévérer dans cette voie de rendre à chacun selon ses œuvres.

Avec une susceptibilité qui l'honore, M. Froment Meurice nous écrit pour rectifier quelques inexactitudes de notre travail. M. Froment Meurice ne doit pas douter de toute la bienveillance de notre critique à son égard. Récompensé comme industriel, par la *première médaille d'or*, nous lui avons rendu, nous, pleine justice en louant sans restriction le vase offert au général de Feuchère, qui est de sa composition. — Maintenant où est la dissidence entre nous? Nous avions exprimé hautement notre sympathie pour le travail repoussé ; M. Froment Meurice répond qu'il voudrait aussi exécuter en repoussé tous ses ouvrages importants; car il est ciseleur avant tout, et un long apprentissage l'a rendu maître du procédé que nous préférons. Mais, dit-il. *les prix sont insuffisants*, mais *les amateurs sont rares*, dans notre article, il en est jusqu'à deux que nous avons nommés. Soit. Nous répondrons à notre tour que nous n'avions pas à nous préoccuper de ce point de vue ; que nous considérons l'œuvre seule et non les chalands ; que M. Froment Meurice, arrivé où il est, doit, ce nous semble, n'entreprendre un travail considérable, qu'en imposant ses conditions, et qu'enfin, s'il a lui-même parfois quelques sacrifices à faire, l'art est une des choses divines de ce monde sur lesquelles il ne faut pas trop spéculer.

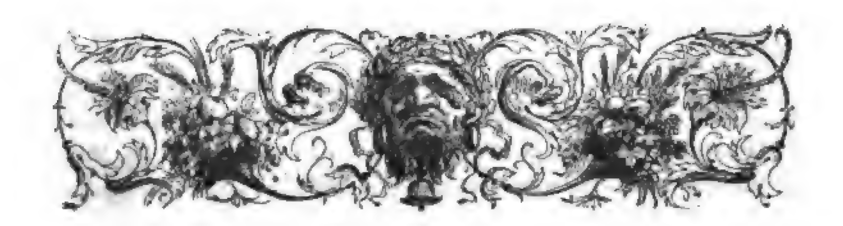


C. E. Clerget del. et Sculps.

VASE ARABE,

*Tiré du Cabinet de Mr Eug.e Piot.*

*Haut.r du Vase* [illegible]



# DESCRIPTION
# D'UN VASE ARABE
## DU XIVe SIÈCLE.

Après le plaisir de posséder des objets précieux, rares ou singuliers, vient celui d'en bien connaître la véritable signification. Cette intelligence qui, dans les monuments de notre patrie ou des époques célèbres de l'histoire de l'art, double les jouissances qu'ils nous procurent, nous échappe complètement dans ceux qui nous viennent de l'Orient. Nous sommes peu familiarisés avec l'histoire, la religion, les usages auxquels ils se rapportent, et les inscriptions dont ils sont couverts sont tracées dans une langue que nous ignorons tous, a de bien rares exceptions près. Rien de plus curieux cependant que de pénétrer, à l'aide d'un habile interprète, dans les mille pensées que revèlent ces inscriptions; car l'esprit de ces peuples n'a pas seulement tissu de couleurs brillantes et de caprices infinis les moindres monuments de sa vie privée; partout encore, à côté de la beauté de la matière et de la finesse des incrustations, éclate la foi vive, l'enthousiasme guerrier, et jusqu'aux expressions les plus passionnées des poètes. Point d'arme qui ne soit constellée de ces mots mystérieux et puissants qui donnent à l'Arabe l'assurance et l'audace au milieu du combat; point de pierre gravée qui ne soit un témoignage de la dévotion particulière et des croyances de celui qui la portait. Les talismans sont couverts des plus

célèbres versets du *Coran*. Ce n'est pas seulement le nom de Dieu glorifié de toutes manières, et que l'on rencontre sur quelques pierres entouré des quatre-vingt-dix-neuf épithètes que les Musulmans appellent *les quatre-vingt-dix-neuf attributs de Dieu*, mais c'est encore ceux d'Abraham, d'Ismaël, de Joseph, de Salomon, de Mahomet, *seul envoyé de Dieu; centre de la lumière et de la direction*, de Mahomet et de sa famille, de ses compagnons, des quatre premiers califes et des douze imans, ou bien ceux des personnages fabuleux, tels que les sept dormans et leur chien, de Ferhad et de Schirin, tous héros de quelque secte, objets de quelque dévotion.

Les vases présentent des inscriptions d'un autre genre, c'est d'abord des souhaits nombreux pour celui qui les possède, et quelquefois des poésies connues. On lit ces vers d'Hafez sur les bords d'une coupe appartenant à M. de Mailly :

« Échanson, enflamme notre coupe du feu de notre vin ; musicien, dis « nous dans tes chants que toutes les choses de ce monde doivent céder « à nos désirs. »

Les compartiments d'un tapis de Perse, qui a appartenu à M. le marquis de Lagoy, contiennent toute une pièce de vers, connue du premier *Divan* de Giami, qui commence ainsi :

« La tulipe est devenue une coupe de vin, et la rose une beauté au teint « frais qui fait les délices des amants. Le rossignol, en faisant retentir le « jardin de ses accents joyeux, est comme un ménétrier qui conduit la « danse. »

« Viens dans le jardin ; car, sans que ni toi ni moi nous nous en soyons « mêlés, tout est prêt pour le plaisir, etc., etc. (1). »

La variété de ces légendes est infinie, et une collection de pierres gravées, par exemple, peut fournir, à elle seule, toute une histoire des croyances et des sectes si diverses de l'Orient. Pour beaucoup d'amateurs, ces sortes de monuments ne seront peut être pas les plus curieux ; mais on voit, par le peu que nous venons d'en dire, de quel intérêt nouveau peuvent se colorer les nombreux objets de ce genre qui garnissent les cabinets.

(1) Voyez pour la description des monuments dont nous rapportons ici les inscriptions, le tome II, pages 461 et 463 des *Monuments Arabes, Persans et Turcs* du cabinet de M. de Blacas, par M. Reinaud. Paris, Dondey-Dupré, 1828, in-8°.

M. Reinaud, dans un excellent livre, qui n'est pas assez connu des amateurs (*Description des Monuments Arabes, Persans et Turcs*, du cabinet de M. le duc de Blacas), a tracé d'une main sûre la route que l'on doit suivre dans ces sortes d'interprétations; mais le savant professeur d'Arabe de la Bibliothèque royale, bien qu'il ait fait dans cet ouvrage de nombreuses excursions en dehors de la collection de M. de Blacas, est loin d'avoir épuisé la matière, et nous trouverons encore beaucoup à glaner dans cette voie, où nous le suivrons d'autant plus facilement que nous devrons à son obligeance la traduction des inscriptions des quelques monuments que nous nous proposons de publier.

Dans un prochain article, où nous essaierons d'initier nos lecteurs à la connaissance des damas si recherchés de l'Inde, de la Perse et de la Syrie, nous donnerons les principales légendes que l'on rencontre sur les lames orientales, les noms des armuriers en réputation et le facsimilé authentique de la signature du plus célèbre d'entre eux, d'*Assad-alla d'Hispahan*, telle qu'on la rencontre sur les armes les plus estimées. Aujourd'hui nous ne voulons que leur signaler un vase sur lequel sont représentées quelques scènes de la vie des Orientaux au moyen-âge; ces sortes de vases sont très rares. M. Reinaud en décrit un qui faisait partie du cabinet de M. de Blacas, et qui offre cette particularité, fort rare, de porter la signature de l'artiste qui l'a exécuté et la date de sa fabrication (1). Un autre, magnifique, connu sous le nom de vase du château de Vincennes, et que la tradition dit avoir été rapporté d'Orient par saint Louis, est placé au milieu de la salle des bijoux au musée du Louvre, et une coupe du même genre est conservée au cabinet des médailles de la Bibliothèque royale de Paris. Celui que nous publions ici est le quatrième connu jusqu'à présent. L'intérêt que présentent ces monuments, et leur rareté une fois constatée, en fera probablement signaler quelques autres à l'attention des orientalistes.

(1) Voyez tome II, page 423 de l'ouvrage cité plus haut. Voici la traduction donnée par M. Reinaud.

« A Moussoul, ouvrage de Schogia, fils de Hanfar, natif de Moussoul, dans le « mois de Dieu béni, le mois de Regeb, l'an six cent vingt-neuf (de l'hégire, 1232 « de J.-C.). »

Voici la note de M. Reinaud sur le vase que nous lui avons soumis :

## VASE ARABE

### EN LAITON, INCRUSTÉ D'ARGENT.

« Ce vase porte deux inscriptions ; l'une est placée près du col, et commence à gauche de l'anse ; elle se lit de droite à gauche, à la manière arabe. Voici les mots qu'elle renferme :

العز والاقبال والدولة والسلامة والنعمة والبقا .. لصاحبه

« Gloire, bonheur, fortune, santé, aisance et longue vie..... à « son propriétaire. »

« L'autre inscription se trouve près du pied du vase. Malheureusement il y a une soudure en cet endroit, et le plomb cache une partie des mots. A en juger par la partie lisible, cette légende renfermait aussi des vœux pour le propriétaire.

« Le vase ne porte ni date ni nom propre. Les inscriptions de ce genre étaient placées par les fabricants eux-mêmes, afin de mettre les objets fabriqués à la portée d'un chacun. On voit seulement par le style que ce vase a été fabriqué dans le cours du treizième ou quatorzième siècle de notre ère. On trouvera plusieurs objets du même genre décrits dans mon ouvrage sur les monuments arabes, persans et turcs du cabinet de M. le duc de Blacas, tome II, page 420 et suivantes.

« Ce que ce vase offre de plus intéressant, ce sont les médaillons placés sur trois rangs, sur le ventre.

« Les médaillons du rang le plus élevé représentent des hommes et des femmes tenant les uns une coupe, les autres des instruments de musique, tels que harpe, luth et cymbales.

« On remarque, dans les médaillons du rang intermédiaire, des oiseaux de proie attaquant, soit des quadrupèdes, soit des oiseaux d'une espèce différente.

« Enfin, les médaillons du bas représentent des hommes à cheval se livrant au plaisir de la chasse et se servant, pour atteindre le gibier, soit de l'arc, soit de l'épée, soit de la lance, soit de quelques oiseaux de proie, soit même de certaines bêtes fauves. La chasse aux oiseaux, à cette époque, était commune à l'Oc-

cident et à l'Orient, et il existe sur ce genre de divertissement un traité de l'empereur Frédéric II.

REINAUD,
*Membre de l'Institut.* »

Le dessin d'une grande exactitude que nous joignons à cet article, et qui rend parfaitement le caractère du vase dont il vient d'être question, nous dispensera de tout autre commentaire. Mais à propos des diverses scènes empruntées aux exercices de la chasse que représentent le plus souvent ces sortes de monuments, peut être serait-il bon de relever une assertion assez plaisante émise à ce sujet dans l'un des derniers cahiers de la *Revue Archéologique* et quelques autres qui, pour être plus communes, n'en sont pas moins de graves erreurs. Voici ce qu'écrivait dernièrement, dans ce recueil (1), un jeune archéologe, M. de Longperier, que le hasard, dans un court intervalle, fait tomber sous notre critique, pour la deuxième fois.

« Dans le *Regestum* de l'empereur Frédéric II, publié par Carcani en 1786, on lit le passage suivant d'une lettre de ce prince :

« Mandamus... eligas tres de leopardis tue cure commissis me-
« liores et melius affaytatos et tres alios non affaycatos (*sic*) me-
« liores qui tamen *sciant equitare* et habiliores sint ad effaytan-
« dum. »

« Des léopards *qui sciant equitare* pouvaient paraître au premier abord assez extraordinaires; mais un habile écrivain, auquel nous devons une histoire de la lutte des papes et des empereurs de la maison de Souabe, en me faisant l'honneur de me consulter sur cette difficulté, m'a fourni l'occasion de lui indiquer un monument qui la résout. M. de Cherrier, en acceptant mon explication, lui donne une autorité qui m'engage à la faire connaître.

« Chacun sait que les Orientaux dressent pour la chasse des lions, des onces et des léopards, qu'ils portent en croupe et lancent sur le gibier lorsqu'ils sont à portée convenable. Ces animaux doivent donc être habitués de bonne heure à se tenir à cheval, c'est ce que le *Regestum* exprime par *scire equitare.* »

(1) Page 538, VIII[e] livraison.

Citer de semblables opinions, c'est les combattre suffisamment; il faut croire même que si M. de Longperier y avait réfléchi un seul instant, il n'aurait pas écrit une semblable énormité. Et voyez le malheur, il se trouve tout aussitôt un homme sensé qui y donne son plein assentiment. — M. de Cherrier complète M. de Longperier, l'un explique et l'autre approuve; ils se font mutuellement autorité; tous deux publient, et... le lion monte en croupe du cavalier maure et galope avec lui.

Dans la suite de la dissertation, ou pour prouver son dire, M. de Longperier décrit le vase du cabinet des médailles dont nous avons parlé plus haut; il répète encore : « Le premier médaillon représente un personnage à cheval tenant de la main gauche une épée; *sur la croupe du cheval est placé un lion.* »

Si nous en croyons M. de Buffon, un lion, un vrai lion, non pas celui que l'on montre à la foire, mais l'hôte formidable du désert, celui dont le rugissement nocturne fait frémir et trembler l'Arabe sous sa tente et se hérisser le poil de son coursier, celui-là doit avoir quatre pieds de hauteur sur sept à huit de longueur, et il est facile d'en conclure qu'il doit ignorer complètement l'équitation? Évidemment, il y a abus du monument figuré. Nous ne nous y serions pas arrêtés si ces sortes d'erreurs, bien que fort grossières, ne laissaient pas que de passer inaperçues très souvent, et de faire autorité dans un certain monde.

Quant à l'once et au léopard, la croyance commune, répétée par tous les auteurs, que les Orientaux dressaient pour la chasse ces sortes d'animaux, n'en est pas moins complètement inexacte, et c'est seulement sur ce point que nous voulions arrêter nos observations. Le *guépard* seul servait autrefois, et sert encore tous les jours pour la chasse des gazelles : l'ignorance de quelques voyageurs des derniers siècles l'a seule fait confondre avec la panthère, l'once et le léopard, dont il diffère essentiellement.

Buffon, dans la distinction qu'il a faite de ces trois individus du même genre, a donné ce dernier nom de léopard à un animal de la race féline originaire du Sénégal, qui avait été confondu jusqu'alors avec la panthère, et il a passé sous silence le guépard, espèce de chien très répandue en Asie et en Afrique, qui avait toujours été désigné sous le nom de léopard. De là vient l'erreur,

où il est tombé en assurant que l'once et le léopard étaient susceptibles d'être dressés pour la chasse, erreur qui a été reproduite par tous ceux qui l'ont suivi.

La grande panthère était connue des Grecs sous le nom de *pardalis*, et des Latins sous le nom de *pardus*. Au moyen-âge, par des habitudes d'étymologie assez communes alors, on donna le nom de léopard (*leo-pardus*) à un animal de petite taille qui avait la crinière d'un jeune lion et la robe tachetée de la panthère, au même titre que l'on donna le nom de *cameleopardalis*, à la girafe que l'on regardait comme un produit incestueux de la panthère et du chameau; on sait l'ignorance qui régnait alors en histoire naturelle (1). Du reste, jamais à aucune époque ces sortes de bêtes fauves n'ont pu être dressées pour la chasse, d'abord à cause de leur caractère qui ne saurait être dompté à ce point, ensuite parce qu'elles y seraient impropres. Le lion, la panthère, l'once, le léopard et tous les animaux du genre *chat*, ont les doigts armés d'ongles rétractiles ou griffes, au moyen desquels ils s'attachent à leur proie et la déchirent, mais qui les privent de l'appui nécessaire à une course rapide et directe; ils bondissent et sautent plutôt qu'ils ne courent et dépassent très souvent le but qu'ils veulent atteindre. Le guépard dont Buffon n'a point parlé (léopard des anciens), et que l'on doit hésiter à placer dans la même famille que les précédents, a l'ongle non rétractile, émoussé et portant à terre comme celui du chien; sa course est sûre et d'une rapidité extrême, sa taille est celle d'un chien courant ordinaire. De nos jours encore, les Arabes s'en servent pour la chasse des gazelles; dès qu'il les aperçoit, il s'élance à leur poursuite, et il est rare qu'il n'en atteigne pas au moins une; il la terrasse à l'instant, et continue de la tenir à la gorge, souvent sans la blesser jusqu'à l'arrivée du chasseur, ce qui permet quelquefois de les prendre vivantes.

(1) Il est question de la chasse au guépard dans quelques ouvrages arabes de la fin du neuvième ou du commencement du dixième siècle, dans ceux de Phasis par exemple où cet animal est appelé *alpheil*. L'auteur inconnu d'un livre souvent cité dans le moyen-âge, du traité *De natura rerum*, en parle assez longuement sous le nom de *leopardus*, et il lui donne ce nom parce qu'il suppose avec Phasis que cette bête qui est tachetée comme la panthère (en latin *pardus*), et qui a une sorte de crinière comme le lion (*leo*), est relativement à ces deux espèces, ce qu'est le mulet par rapport à celles de l'âne et du cheval.

Nous bornerons là cette rectification qui ne saurait aller plus loin sans sortir du cadre que nous nous sommes tracé. Nous pensons que tout ce qui a rapport au léopard, dans les textes anciens et dans les récits des voyageurs des dix-septième et dix-huitième siècles, doit s'appliquer à l'animal connu maintenant sous le nom de guepard, et qu'il faut bien se garder de croire que le fier lion ait jamais pu chasser pour d'autre majesté que pour la sienne.

Dans tout cela, nous devons le dire, nous n'avons nullement la prétention d'avoir dit quelque chose de nouveau, nous n'avons fait qu'appliquer à la critique d'une question d'archéologie secondaire des connaissances puisées dans les recueils élémentaires les plus communs. Il ne faudra pas renoncer pour cela à s'aider quelquefois d'un monument figuré pour arriver à l'intelligence précise d'un texte obscur, une erreur quelle qu'elle soit ne saurait rien négliger, et la science archéologique n'a rien à perdre ni à gagner dans ces questions dont il serait puéril d'exagérer l'importance (1).

Eug. Piot.

(1) L'article de M. Longperier, auquel nous venons de faire allusion, commence par ces lignes.

« On est si accoutumé à recourir aux textes pour expliquer les monuments « qu'il paraîtra peut-être intéressant de voir une fois par hasard employer une « méthode tout opposée, c'est-à-dire tenter d'interpréter un texte obscur à l'aide « d'un monument figuré. On ne pourra, je l'espère, se refuser à l'évidence de « faits, qui concourent à prouver l'utilité de l'archéologie. »

# CONSIDÉRATIONS

SUR LES

# GRAVEURS EN MÉDAILLES

ET EN PIERRES FINES DE L'ANTIQUITÉ (1).

Les questions relatives aux graveurs en médailles de l'antiquité grecque et romaine, et à la relation qui dut exister entre eux et les graveurs en pierres fines, sont du nombre de celles qui étaient restées jusqu'ici sans solution satisfaisante. Déjà, depuis long-temps, on s'était étonné de ne posséder aucun renseignement sur les auteurs de ces belles monnaies des républiques grecques, dont plusieurs sont au nombre des chefs-d'œuvre de l'art antique, et de ne trouver le nom d'aucun de ces artistes cité dans quelque texte classique (2); et la seule explication plausible qu'on eût cru pouvoir donner de ce silence de l'antiquité, c'était que les graveurs en médailles étant confondus avec les graveurs en pierres fines sous une même dénomination, les notions qui concernaient les uns s'appliquaient aussi aux autres (3), et qu'ainsi les noms de beaucoup de graveurs en pierres, qui nous étaient connus par leurs inscriptions mêmes et par quelques témoignages historiques, pouvaient avoir été ceux d'autant de graveurs en médailles. Mais cette explication, toute vraisemblable qu'elle pût être, n'avait pas encore paru suffisante pour rendre compte de cette espèce d'indifférence si profonde, et, à notre avis, si injuste, que l'anti-

(1) Ces observations font partie de la nouvelle édition de ma lettre à M. Schorn, sur les noms d'artistes omis ou insérés à tort dans le catalogue de M. Sillig, ouvrage depuis long-temps sous presse, qui paraîtra prochainement.

(2) Eckhel, *Doctr. Num.*, t. I, p. 78.

(3) Hennin, *Manuel de Numismatique*, *Éléments*, § 6[illegible] et 69.

quité semblait avoir éprouvée à l'égard des graveurs de ses monnaies, c'est-à-dire de toute une classe d'artistes, dont il n'était pas possible que le mérite n'eût pas été apprécié de leurs contemporains, puisque leurs ouvrages étaient précisément du nombre de ceux qui circulaient dans toutes les mains et qui s'offraient à tous les yeux. Or, c'est précisément cette nature même des ouvrages numismatiques produits pour les besoins de la vie commune, destinés à des usages vulgaires, et privés en apparence de la condition de la durée, toutes circonstances qui semblent contraires au vrai but des œuvres d'art ; c'est cette nature, dis-je, qui a fait penser que les auteurs des monnaies n'avaient pas joui, dans l'antiquité, du degré de considération accordée aux autres classes d'artistes, et qui a paru propre à expliquer un silence, inexplicable dans toute autre hypothèse (1). Il est constant, en effet, que la Grèce célébra par des honneurs publics, par des statues, par des témoignages d'une reconnaissance qui a traversé les âges, les artistes de toute profession, les auteurs des moindres inventions utiles aux progrès des arts ; et l'on est encore à concevoir comment les graveurs des monnaies furent seuls l'objet d'un silence tel, que le nom d'aucun d'eux ne se trouve signalé à l'estime publique ; que l'invention même de la monnaie ne se lie, dans les traditions de l'histoire, à aucun nom d'artiste. D'un autre côté, nous avons acquis récemment la preuve que des artistes, de l'ordre le plus subalterne, tels que des *potiers* et des *dessinateurs* de *vases peints*, estimaient assez leurs travaux, sans doute parce que leur nation en faisait assez de cas, pour y mettre leurs noms, et pour y attacher ainsi un témoignage de leur habileté, qui devait être de leur vivant, un moyen de fortune, et, après eux, un souvenir de gloire. A plus forte raison, des artistes tels que des graveurs en médailles avaient-ils dû chercher à recommander à leur pays et à la postérité des travaux qui n'étaient assurément pas sans importance, ni sous le rapport de l'utilité publique, ni sous celui du mérite de l'art ; et pour cela, il semble que le moyen le plus naturel, celui qui se trouvait le plus notoirement autorisé par l'usage, c'était d'inscrire, sur les monnaies mêmes qui étaient leur ouvrage, leur nom, soit en totalité et d'une manière ostensible, soit en abrégé, ou en caractères plus petits et placés de sorte qu'ils ne se révélassent qu'à une observation attentive.

Telle était donc la double hypothèse dans laquelle on s'était fixé, pour rendre compte du silence gardé par l'antiquité tout entière sur les graveurs de ses monnaies. On pensait qu'à défaut des témoignages historiques qui nous manquent, ce qui ne semblait pouvoir provenir, en aucun cas,

(1) C'est une idée qui appartient à M. Osann, et qu'il a indiquée dans un article inséré au *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1834, n. 37, p. 303.

d'un sentiment d'indifférence ou de mépris pour ce genre de gravure, si utile et si populaire, il devait rester, sur les monnaies elles-mêmes, des témoignages concernant leurs auteurs, c'est-à-dire des inscriptions contenant leurs noms, soit en entier, soit en abrégé, avec ou sans la mention de leur travail; et la seule difficulté qui restât, c'était de reconnaître à quels signes pouvaient se distinguer ces inscriptions de graveurs, de celles qui avaient rapport à des magistrats éponymes ou monétaires.

Une première preuve de fait, qu'il n'avait pu être interdit aux graveurs des monnaies, non plus qu'à aucune autre classe d'artistes, d'inscrire leur nom sur une médaille qu'ils jugeaient propre à honorer leur talent, résultait déjà de la connaissance des belles médailles que nous possédons de *Cydonie*, de Crète, lesquelles portent l'inscription : ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ (1), *Neuanthos faisait*, inscription qui ne pouvait, quoi qu'on en ait pu dire (2), s'appliquer qu'à l'auteur de la médaille, c'est-à-dire au *graveur*, et en vertu de laquelle le nom de *Neuanthos* a été, d'un accord unanime, porté sur la liste des anciens artistes (3). Or, ce qui se trouvait ainsi établi d'une manière irrécusable par l'exemple du *graveur Neuanthos*, en Crète, pouvait s'admettre, avec toute probabilité, pour les graveurs d'autres peuples grecs, attendu que, nulle part dans la Grèce, et en aucun temps, il ne régna ce sentiment de jalousie ou de susceptibilité républicaine à l'égard des artistes, qu'on a si gratuitement supposé, et qui leur aurait refusé de se faire honneur de leur mérite sur leurs propres ouvrages ; et, pourtant, on concevrait que cette défense se fût plutôt exercée sur une sorte de monuments publics, tels que les monnaies, que sur toute autre espèce de ces monuments. A l'appui des médailles de *Cydonie*, qui nous avaient fait connaître, avec le nom du *graveur Neuanthos*, ce fait important que les graveurs de monnaies grecques pouvaient, sans manquer aux lois et aux usages de leur pays, mettre leurs noms sur celles de leurs médailles qu'ils en jugeaient dignes, nous avons acquis tout récem-

(1) Eckhel, *D. N.*, t. II, p. 309. Trois de ces médailles existent au cabinet de Vienne. Il s'en trouve une dans le nôtre, décrite par M. Mionnet, *Description*, etc., t. II, p. 271, n. 112; et la collect. de M. Allier d'Hauteroche en renfermait une dont l'inscription, gravée en caractères très fugitifs, se réduisait aux lettres : ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠ ; voy. Dumersan, *Description du cabinet Allier*, p. 55.

(2) C'est M. Letronne qui a été d'avis qu'on pouvait douter que l'inscription ΝΕΥΑΝΤΟΣ ΕΠΟΕΙ désignât le graveur; voy. son explication d'une inscription grecque gravée sur une lame de plomb, etc., p. 35.

(3) Sillig, *Catalog. vet. artif.* v. *Neuantus*, p. 293; Ott. Müller, *Handbuch der Archäol*, § 317, 2; Streber, *Kunstblatt*, 1832, n. 41, 42. Je ne connais pas de contradiction ou de doute élevé sur ce point, excepté de la part de M. Letronne.

ment une preuve analogue, celle que nous ont procurée les belles médailles de *Clazomènes*, d'Ionie, qui portent, sur la face principale, du côté de la *tête d'Apollon*, dans le champ, l'inscription, distribuée en deux lignes, de petits caractères : ΘΕΟΔΟΤΟΣ ΕΠΟΕΙ (1). *Théodotos faisait*. Voici donc un second exemple authentique de cette faculté accordée aux graveurs d'inscrire leur nom sur une monnaie ; et cet exemple est fourni par une autre localité grecque, bien éloignée de la première, par une ville de l'Ionie, et cela encore, à l'époque la plus brillante de la prospérité de ces républiques grecques de l'Asie Mineure, dans l'âge des rois de Carie, et avant l'expédition d'Alexandre. Ce nouveau fait, acquis à la science, ne laisse plus aucune espèce de doute sur le droit des graveurs de monnaies grecques, ni sur les applications plus ou moins nombreuses qui purent s'en faire dans la numismatique grecque, sauf à déterminer, avec le plus de certitude possible et suivant les règles d'une critique rigoureuse, dans quelles circonstances et sous quelles formes purent avoir lieu ces applications.

C'est ce travail que j'avais osé entreprendre, avant que la découverte des médailles de *Clazomènes*, portant le nom du *graveur Théodotos*, fût venue donner un nouvel appui à mes recherches, qui se fondaient alors uniquement sur les médailles de *Cydonie*, où se lit le nom du *graveur Neuanthos*. Dans un écrit adressé *à M. le duc de Luynes* (2), qui avait le premier exprimé un soupçon (3), déjà changé pour moi en certitude par l'inspection que j'avais eu occasion de faire, au mois d'avril 1827 (4), d'une médaille de *Syracuses*, de la collection de G. Longhi, à *Messine*, le soupçon que les noms gravés en petits caractères, et placés d'une manière à les rendre presque imperceptibles à l'œil, pouvaient bien être des noms de *graveurs*, plutôt que des noms de *magistrats*, j'avais cherché à établir les vrais principes de cette question, si neuve et si importante en numismatique, et j'en avais produit les principales applications, toutes fournies par des médailles de la Sicile et de la Grande Grèce, telles qu'elles m'étaient connues à cette époque. Depuis plus de douze ans que cet écrit est publié, et que beaucoup de monuments nouveaux ont

(1) La découverte de ces monnaies fut annoncée d'abord par feu M. Abeken, dans le *Bullet. dell' Instit. Archeol*, 1839, n. VIII et IX, p. 137-138. Depuis qu'elles sont venues en la possession de M. le duc de Luynes, elles ont été publiées par cet illustre antiquaire lui-même, dans les Nouv. Annales de l'Institut Archéol., pl. XXXV, n. 25 et 26.

(2) *Lettre à M. le duc de Luynes sur les graveurs des monnaies grecques*, Paris, Imprimerie royale, 1831, in-4, p. 1-49, pl. I-IV.

(3) *Annal. dell' Instit. Archeol.*, t. II, p. 85-86.

(4) *Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 10, 1.

enrichi la science, je puis dire que ma conviction n'a point changé, et que la doctrine que j'avais voulu établir a obtenu, sur les principaux points qui la constituent, l'assentiment des critiques les plus éclairés de notre âge, feu Boettiger, feu Ott. Müller (1), M. Creuzer (2), M. Fr. Jacobs (3), M. Osann (4), à commencer par celui de tous dont le suffrage m'est le plus précieux en pareille matière, M. le duc de Luynes (5), sans avoir rencontré d'ailleurs de contradiction d'aucune sorte, au moins publique et avouée. La seule critique qui se soit produite contre mon travail, et qui venait de M. Osann, portait sur une extension abusive que j'avais faite de mon système à quelques noms, exprimés au moyen d'initiales, mais en caractères trop forts et à des places trop évidentes pour pouvoir être assimilés à ces noms, dérobés à la vue par la petitesse des caractères et par la manière dont ils sont cachés, certainement avec intention, sur des objets accessoires et sur des détails de costume, noms que j'avais pris, et que j'avais eu, de l'avis du critique, raison de prendre pour des noms de graveurs. Ce reproche d'inconséquence, de contradiction avec ma propre doctrine, que m'adressait à ce sujet le savant professeur de *Giessen*, était fondé, je le reconnais sans peine, et je l'accepte d'autant plus volontiers que, tout en infirmant cette partie accessoire de mon travail, il en admet, il en fortifie, il en consacre en quelque sorte le principe.

Je crois donc être aujourd'hui plus fondé que jamais à soutenir que les noms qui se rencontrent sur quelques monnaies de peuples grecs, particulièrement en Sicile et dans la Grande Grèce, dérobés à la vue par la finesse des caractères dont ils sont formés et par la place où ils sont relégués, appartiennent aux graveurs de ces médailles. Je persiste aussi à croire, malgré l'approbation donnée à cette idée par d'illustres antiquaires (6), que des noms exprimés, soit en totalité, soit par initiales ou par monogrammes, dans le champ de beaucoup de médailles grecques, ne sauraient être enlevés aux magistrats monétaires pour être attribués aux

(1) *Handbuch der Archäol.* § 317, 2.

(2) *Ein alt-Athenisch. Gefässe*, p. 56-57, 12.

(3) *Vermischte Schriften*, t. V, p. 427-8.

(4) *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1834, n. 37 et 38.

(5) Dans une lettre qu'il me fit l'honneur de m'écrire en réponse à l'envoi du manuscrit de ma lettre, que j'avais soumise à son examen.

(6) Voy. dans le *Wien. Jahrbücher*, de 1818, t. II, p. 124, une série d'observations dont le résultat approuvé par M. Welcker, *Kunstblatt*, 1827, n. 84, avait été d'abord admis par Ott. Müller, *Handbuch*, etc., § 132, 1, et § 317, 2, qui paraît avoir changé d'avis sur ce point, d'après mes propres observations, *Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 6, 2), puisque cet assentiment a disparu dans la deuxième édition de son livre (Breslau, 1835).

graveurs, comme on l'a proposé (1), parce que cette exclusion des uns, admise au profit des autres, me paraît tout-à-fait arbitraire, et parce qu'il est contraire à toute vraisemblance de retirer aux magistrats, chargés de présider à la confection des monnaies, la place que leur nom dut nécessairement y occuper, sous la seule forme qui fût possible, après l'énoncé du nom *de la ville* ou *du peuple*, en gros caractères, celle de *monogrammes* et de *symboles*, en rapport avec ces personnes (2). La seule exception que je puisse être disposé à admettre à cette règle générale concernerait les noms exprimés par initiales qui se trouvent gravés, *sous l'amphore panathénaïque*, quelquefois *sur l'amphore même*, dans le champ du revers de certains tétradrachmes attiques. Cetté conjecture, qui appartient à M. Rathgeber (3), n'aurait rien de contradictoire avec la nécessité d'admettre, sur les monnaies grecques, des noms de magistrats éponymes ou monétaires, puisqu'il est notoire que ces noms se trouvent le plus souvent exprimés en toutes lettres, et au nombre de *deux*, de *trois* ou même de *quatre*, dans le champ de ces tétradrachmes attiques. Il faut donc reconnaître que ces autres noms, rendus par une, ou deux, ou trois initiales seulement, et placés d'une manière évidemment subordonnée, désignent d'autres personnes que les magistrats, soit éponymes, soit monétaires; et, cela posé, quelle autre supposition reste-il à faire, si ce n'est que ces noms ainsi abrégés appartiennent aux graveurs? Mais, quoi qu'il en soit de cette supposition, qui me paraît fort plausible, il est évident qu'elle ne saurait profiter presqu'en rien à l'histoire de l'art antique, puisque des noms, réduits à quelques initiales, demeurent pour nous comme s'ils n'existaient pas; sans compter que les monnaies attiques sont, en général, d'un faible mérite sous le rapport de l'exécution, et que leurs auteurs, tenus de reproduire un type consacré, dans des intérêts de commerce sans doute encore plus que de religion, ne purent être appelés à déployer tout leur talent dans ce genre de monuments publics, comme ce fut le cas dans toutes les autres branches de l'art.

C'est d'après les principes que je viens d'énoncer, que je dresserai la

(1) Noehden, *A selection of ancient coins*, p. 49; Hirt. dans l'*Amalthea*, t. II, p. 20.

(2) C'est surtout M. H. Meyer qui a cherché à accréditer cette opinion, que les monogrammes renfermaient des noms de graveurs, *Geschichte der bildend. Künste*, *Anmerk*, 251, t. II, p. 209. Mais je crois qu'il m'est permis de dire qu'elle n'a pas de fondement sérieux; voyez ce que j'ai dit sur les noms de magistrats exprimés en monogrammes, d'après les idées de Mazochi, *ad Tabul. Heracl.*, p. 150, dans ma lettre à M. le duc de Luynes, p. 6, 3).

(3) *Annal. dell' Instit. Archeol.*, t. X, p. 39-53.

liste des graveurs des monnaies grecques qui nous sont connus jusqu'ici par les monuments mêmes, en y maintenant ceux qui me semblent devoir y figurer avec quelques autres que je crois pouvoir y ajouter, et en retranchant ceux que j'y avais d'abord abusivement portés. Mais, avant d'entreprendre cette liste, je dois signaler un fait nouveau et important qui décide la question, restée jusqu'ici à l'état de conjecture, et alléguée comme moyen d'expliquer le silence de l'antiquité sur les graveurs de monnaies, la question de communauté de profession entre les graveurs en pierres fines et les graveurs en médailles.

J'ai dit, plus haut, que la plupart des historiens de l'art antique s'étaient accordés dans l'opinion que les graveurs en pierres fines devaient avoir été, pour la plupart, les graveurs de la monnaie, à raison de l'analogie des procédés qu'emploient ces deux branches de l'art statuaire. Tel était l'avis de l'illustre Heyne, le premier, je crois, des antiquaires modernes qui ait exprimé cette opinion (1), adoptée par M. Fr. Jacobs, qui l'a soutenue par des considérations nouvelles (2), et suivie par M. Hirt (3), par M. H. Meyer (4), par Stieglitz (5), par M. Creuzer (6) par M. Steinbüchel (7), par M. Osann (8), par M. Welcker, sans qu'il se soit élevé à ma connaissance, aucune contradiction contre cette manière de voir, qui a toujours aussi été la mienne (9). J'ai pu produire, à mon tour, quelques arguments propres à l'appuyer. Ainsi j'ai fait observer que le nom de SCALPTORES (sacræ monetæ), par lequel sont désignés, sur une belle inscription latine (10), les *graveurs de la monnaie romaine*, est précisément le même nom que Pline donne aux *graveurs sur pierres* (11) ; et il est certain que la communauté de nom, appliquée aux deux branches de la glyptique, semble impliquer, pour ceux qui les cultivaient, l'identité de profession. J'ai remarqué encore que deux des *graveurs sur métaux*, du siècle d'Auguste, *Agathopus* et *Epitynchanus*, désignés l'un et l'autre parmi les affranchis de Livie, avec le titre d'AVRIFEX (12), nous sont connus par de belles pierres gravées sur lesquelles ils ont mis leur nom : ce qui prouve

(1) Heyne, *Antiq. Ausäftze*, I, 23.
(2) *Münchner Denkschriften*, Th. V. S. 9.
(3) *Geschichte der bild. Künste*, p. 234.
(4) *Id.*, t. I, p. 141.
(5) *Archäolog. Unterhaltungen*, t. II, § IX, p. 75-76.
(6) *Zur Gemmenkunde*, etc. (Leipzig, 1834, 8), p. 141, 19).
(7) *Wien. Jahrbüch. der Literat.* B. LXII, S. 69.
(8) *Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft*, 1834, n. 37, p. 303,
(9) *Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 2, 3), et 3, 1).
(10) Marini, *Iscriz. Alban.*, p. 109.
(11) Plin. XXXVIII, 4. Voy. ma *Lettre à M. Schorn*, p. 21, n. 6.
(12) *Columb. Liv.* tab. XVI, 20; XVII, 7; XIX, 30. Sur le sens du mot *aurifex*, pour signifier un *graveur sur métal* et *sur pierre*, nous possédons un témoignage

bien que ces deux *graveurs sur métaux* étaient en même temps des *graveurs sur pierres*, et ce qui semble constituer une grave présomption à l'égard des autres artistes de la même profession. On pourrait alléguer encore d'autres indices, qui tendent tous à la même conclusion, par exemple, la ressemblance presque absolue qui existe, pour la composition, pour le style et pour les principaux détails de l'exécution, entre le célèbre camée d'*Athénion* (1) et un bronze de la collection Albani (2) : d'où résulte la certitude que le camée a servi de modèle à la médaille, ou si l'on veut, la médaille au camée, et, suivant toute apparence, que l'un et l'autre travail sont dus à la même main. Sur ce point donc, que, du moins à l'époque romaine, les *graveurs de monnaies* étaient aussi, pour la plupart, des *graveurs en pierres fines*, il semble qu'il ne puisse rester de doutes raisonnables; mais peut-on inférer de là que le même usage régnait aussi dans la Grèce, aux beaux temps de l'art? C'est une question qui n'avait pu être résolue, faute d'un texte ou d'un monument, et qui va être décidée à l'aide d'une médaille grecque inédite, que je possède, et que je m'estime heureux de faire connaître.

Entre tous les graveurs grecs dont nous avons recueilli les noms sur leurs ouvrages, les critiques et les historiens modernes de l'art des anciens, Winckelmann (3), Lessing (4), Visconti (5) et autres (6), ont surtout distingué *Phrygillos*, auteur d'une pierre gravée en creux, qui se recommande par son antiquité, autant que par le mérite de son exécution. La forme du

aussi curieux qu'authentique; c'est celui de Cicéron, *in Verr.* IV, 25, 56 : « Quum vellet sibi ANNULUM facere, AURIFICEM jussit vocari in foro... ei palam « appendit aurum, hominem in foro sellam jubet ponere et facere ANNULUM, « omnibus præsentibus. »

(1) Winckelmann, *Monum. ined.*, n. 19; Bracci, *Memor. de' Incisor.*, t. I, tab. XXX.

(2) T. I, tav. XIX. Cette ressemblance du camée et de la médaille, qui a été remarquée par M. Welcker, *Kunstblatt*, 1827, n. 84, p. 334, avait aussi frappé Eckhel, *Pierr. grav. de Vienne*, pl. XIII, p. 34, et lui avait inspiré, contre l'authenticité de la superbe pierre d'*Athénion*, des doutes qui ont été très judicieusement réfutés par Visconti, *Esposizione di Gemme antiche*, n. 12, dans ses *Oper. var.*, t. II, p. 159.

(3) *Geschichte der Kunst*, VIII, 2, § 27, *Werke*, t. II, p. 256, et *Pierr. grav. de Stosch*, n. 731, p. 137.

(4) *Sämmtliche Schriften*, t. XV, p. 275.

(5) *Oper. var.*, t. II, p. 190, n. 107; cf. *ibidem*, p. 117.

(6) Busching, *Steinschneidekunst*, p. 34; Dolce, *Descrizione istor. del Museo di Chr. Denh*, P. I, p. 96, n. 69; Sillig, *v.* Phrygillus, p. 355. La pierre est gravée, mais d'une manière détestable, dans le recueil de Tassie, pl. XLII, n. 6601. J'en possède une empreinte, tirée de la collection de Cadès.

nom ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, et la bordure en grainetis, imitée de celle des anciens scarabées, concourent avec le style à ranger cette pierre parmi les monuments de la haute école grecque. Winckelmann la regardait comme *une des plus précieuses gravures grecques qui nous fussent connues;* et les artistes eux-mêmes n'en ont pas jugé autrement, puisque le célèbre Pickler n'a pas dédaigné de la copier. Cette copie se trouve à Paris dans le cabinet de M. le comte de Pourtalès-Gorgier (1). Le sujet de cette intaille (2) est l'*Amour assis par terre*, dans l'attitude de quelques figures antiques qui nous sont parvenues sous le nom grec d'*astragalizontes*, *joueurs aux osselets*, et qui doivent dériver d'un original célèbre, dont on a fait diverses applications. Une *coquille bivalve* (3), gravée dans le champ de cette pierre, a été remarquée aussi par Winckelmann, à cause de son rapport avec une coquille semblable, gravée, comme accessoire, dans le champ d'une médaille de *Syracuses*. A la vérité, la conjecture que ce symbole avait suggérée à l'illustre historien de l'art, et encore moins l'explication qu'un autre antiquaire (4) avait cru pouvoir en donner, ne me semblent point admissibles. Je crois que ce symbole a tout simplement pour objet d'indiquer la patrie de l'artiste qui devait être syracusain ; et nous allons en avoir la preuve par la médaille même de *Syracuses*, ouvrage de *Phrygillos*, que je vais faire connaître.

C'est une monnaie d'argent du module que nous appelons petit médaillon, d'ancienne et belle fabrique, dont le type principal offre la tête ordinaire de la *nymphe locale*, *Aréthuse*, coiffée en cheveux et tournée à gauche entre *trois dauphins*. La légende ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ (monnaie), *des Syracusains*, suffit pour attester l'ancienne époque de cette monnaie. Au dessous de cette tête se lit l'inscription, gravée en plus petits caractères et distribuée en deux lignes : ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ (ΕΠΟΕΙ), *Phrygillos (faisait)*,

(1) *Description des antiques de M. le comte de Pourtalès-Gorgier*, par J.-J. Dubois (Paris, 1841, in-8), n. 1075, p. 159.

(2) C'était une *cornaline*, qui fit d'abord partie de la célèbre collection Vettori. Dans le *Musée Denh*, décrit par Dolce, I, n. 69, p. 86, elle est indiquée, mais à tort, comme une *calcédoine;* elle est actuellement dans le *Musée Blacas*.

(3) Visconti prétend que ce n'est pas une *coquille naturelle*, mais une *conque* du genre de celles qui servaient pour contenir des parfums. Je ne crois pas cette explication fondée, d'après la forme, et surtout d'après la dimension de cet objet accessoire, qui n'est pas mis en rapport avec la figure de l'Amour, et qui doit, en raison de sa position même, avoir eu une autre intention.

(4) Dolce *Mus. Denh*, P. I, n. 69, p. 96. Le revers de cette médaille est d'une autre main ; c'est le même qui forme la face postérieure d'une médaille dont la face principale est gravée par *Euménès*, le même dont l'auteur s'est désigné par les lettres initiales ΕΥΟ. (Voy. cette médaille, gravée dans ma Lettre à M. le duc de Luynes, pl. II, n. 16, et décrite, p. 27, 1.)

qui nous procure, avec la connaissance d'un nouveau nom de graveur syracusain, la certitude que ce graveur en monnaie, le même, à n'en pouvoir douter, que l'auteur de la pierre gravée qui nous est parvenue avec son nom, exerçait son talent dans les deux branches de la glyptique, et, conséquemment aussi la plus forte présomption que la plupart des graveurs grecs étaient dans le même cas. Cette médaille, la plus précieuse peut-être à ce titre de toute la suite si belle et si riche de *Syracuses*, se trouvait en la possession de John Robert Steuart, Esq., dont on connaît les belles collections numismatiques, et qui eut la bonté de me la céder à Naples, en 1838, à cause de l'intérêt qu'elle devait avoir pour moi, et qui la lui avait fait tenir en réserve à cette intention. Depuis, j'en ai retrouvé un second exemplaire dans la magnifique collection de M. le duc de Luynes : ce sont les deux seuls encore qui existent, à ma connaissance, dans les collections publiques et privées de l'Europe ; en sorte que la grande rareté de ce monument numismatique ajoute encore à son mérite.

Mais, comme il est rare qu'une découverte ne conduise pas à une autre dans le domaine de l'archéologie, le nom de *Phrygillos*, ainsi imprimé en toutes lettres sur la monnaie syracusaine, à la place où s'y lisent ordinairement d'autres noms de graveurs, a servi à reconnaître, sur une autre médaille de *Syracuses*, le même nom, imprimé seulement par initiales et placé sur un détail de costume. La médaille que j'en ai vue, et qui se trouve aussi dans la collection de M. le duc de Luynes, est une monnaie de bronze du 4e module, d'une fabrique charmante et d'une conversation qui ne laisse rien à désirer. Elle représente du côté principal, la tête de *nymphe locale*, tournée de même à gauche, et coiffée en cheveux au moyen d'un *bandeau*, sur le derrière duquel, au dessus de la nuque, se lisent les trois lettres ΦΡΥ, initiales du nom ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ. Voilà donc un second exemple d'un nom de graveur, placé sur le bandeau de la *tête de femme*, à joindre à celui d'*Euclidas*, désigné de même par les initiales ΕΥΚΛΕΙ, gravées à la même place (1) avec cette particularité tout-à-fait nouvelle encore dans toute la numismatique grecque, que c'est sur une pièce de bronze que se trouve ce nom de graveur, ΦΡΥΓΙΛΛΟΣ, tandis que tous les noms de graveurs que nous avons recueillis jusqu'ici se lisent sur

(1) Voy. ma Lettre à M. le duc de Luynes, p. 11. Nous possédions deux exemples d'une particularité analogue, dans le médaillon de *Syracuses*, publié d'abord par Torremuzza, *Num. vet. Sicil.*, tab. LXXII, n. 7, et reproduit dans le *Mus. Hunter*, tab. 52, n. XIV, où la *tête de femme*, qui forme le type principal, est coiffée d'un *bandeau*, qui porte en toutes lettres, au dessus du front, le nom du graveur : ΕΥΜΗΝΟΥ; et dans plusieurs médaillons de *Cimon*, où les seules initiales ΚΙΜ sont gravées de même *sur le bandeau* de la *tête de femme*. *Lettre à M. le duc de Luynes*, p. 18, 4.

des monnaies d'argent. Mais cette circonstance même, jointe à l'extrême, mérite de la médaille, sous le rapport de l'exécution et à son module qui est celui de la plupart des monnaies d'or de *Syracuses*, me fait présumer qu'elle dut être exécutée pour être frappée en or. Quoi qu'il en soit de cette conjecture, qui se vérifiera peut-être quelque jour, la charmante médaille en bronze, de la main de *Phrygillos*, n'en est pas moins, dès ce moment, un des plus précieux monuments numismatiques acquis à la science; elle confirme, sur un point important, la doctrine que j'avais cherché à établir au sujet des noms de graveurs placés sur des détails de costume, et elle m'autorise ainsi à reproduire avec plus de confiance les résultats de mon travail, accrus de cette nouvelle et précieuse acquisition du nom de *Phrygillos*, graveur en monnaies et en pierres fines, en même temps qu'elle sert à décider la question de savoir si les artistes qui gravaient les pierres dans l'antiquité grecque, étaient les mêmes qui gravaient les monnaies. La présomption qui résultait, pour l'affirmative, de l'analogie des procédés et de la ressemblance des travaux, a désormais en sa faveur le témoignage de monuments d'une autorité irrécusable et d'un rare mérite sous le rapport de l'art.

RAOUL-ROCHETTE.

(*Journal des Savants.*)

# VENTE

## DE LA COLLECTION DE DESSINS

### DE M. DE CLAUSSIN.

L'amateur distingué, dont nous annoncions la mort il y a quelques mois, M. le chevalier de Claussin, peut passer à bon droit comme un des types les plus curieux du genre. Pendant plus de quarante ans la recherche des dessins et des estampes à l'eau-forte des maîtres de l'école hollandaise, fut la seule occupation de sa vie, son unique pensée. Mêlé à toutes les transactions importantes, familier avec les collections les plus précieuses de la Hollande et de l'Angleterre, pendant quarante ans il avait acheté, échangé, vendu ou étudié à loisir tout ce qui existe de remarquable en ce genre; il était résulté de tout cela une science parfaite des maîtres de cette école, et un mépris profond pour ceux qui ne les sentaient pas avec le même enthousiasme, qui n'était pas le côté le moins curieux de sa conversation. De même qu'un avare couve son trésor, il jalousait les portefeuilles peu nombreux mais remplis des productions les plus rares, où il enfouissait sa fortune; — les lui faire ouvrir n'était pas toujours chose facile, et il fallait avoir des titres sérieux à cette faveur. Annonçait-on la vente à Londres ou à Amsterdam d'une de ces collections dont il connaissait les moindres pièces, il passait chez son banquier et s'y rendait aussitôt; tout ce qu'il en rapportait prenait entre ses mains une valeur nouvelle, et il avait le talent de se faire prier par les amateurs qui couvraient d'or les pièces qu'il leur cédait. C'est de lui que M. Revil tirait ses plus beaux dessins, et M. Debois quelques unes de ses estampes les plus rares.

Absorbé par cette passion à laquelle se joignait un goût très vif pour les montres d'un grand prix (il en avait toujours trois ou quatre de suspendues à sa cheminée), ni ses vêtements, ni son intérieur ne se ressentait du

luxe de propreté et du soin dont il entourait ses dessins et ses estampes : chez lui tout cela au contraire était plus que négligé, et sous quelques rapports, rappelait l'aspect pittoresque de quelques figures du maître qu'il aimait par dessus tout, de Rembrandt Van Rhyn. Le sentiment extrême qu'il avait du mérite des artistes hollandais, lui avait fait chérir et prendre à la lettre leurs moindres caprices, et il avait souvent, pour en louer et en apprécier les beautés, des paroles qui égalaient la trivialité de quelques unes de leurs représentations. Nous ne saurions rapporter les plus saillantes. — *Voyez donc comme ils dorment bien*, disait-il un jour à un amateur anglais à qui il montrait ce beau dessin de Paul Potter qui a été vendu 4,900 fr. à sa vente, *on dirait qu'ils ont l'air heureux d'être cochons.*

Il se trompait cependant en ne voyant qu'un réalisme grossier dans ces productions où éclate une si haute intelligence de la nature; les coloristes ne sont pas toujours matérialistes, et Paul Potter était certainement un esprit distingué ; je n'en veux pas d'autre garant que son élégante et mélancolique figure peinte par Vander Helst, qui est au musée de La Haye.

Mais parmi tous ces maîtres, un surtout, nous l'avons déjà dit, préoccupait M. de Claussin, le premier et le plus grand de tous, Rembrandt Van Rhyn. Outre les nombreux dessins qu'il avait possédés, M. de Claussin avait consulté les recueils les plus célèbres des gravures à l'eau-forte de cet artiste, noté tous les *états* de chaque planche, et pour arriver à en posséder une parfaite intelligence, il avait fait de nombreuses expériences sur le vernis et les divers procédés dont il avait dû se servir pour les graver. Le *Catalogue raisonné des estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt* qu'il fit imprimer en 1824, et le *Supplément* qu'il y ajouta en 1828, n'ont cependant pas remplacé le catalogue de Bartsch. M. de Claussin en multipliant les *états* à l'infini (pour lui toute épreuve d'essai devenait un état, fût-elle unique au monde), tomba dans un excès fâcheux, et les amateurs qui tout en possédant de belles épreuves ne se souciaient pas de les voir descendre au second ou au troisième rang, rejetèrent sa classification. Dans ces sortes de travaux il faudrait toujours savoir bien distinguer l'épreuve d'essai d'une planche non terminée, qui n'est qu'un accident, des épreuves qui en sont tirées successivement aussitôt que l'œuvre peut être regardée comme achevée, car ce n'est qu'alors seulement que doit commencer le *premier état.*

A ce grand amour pour les productions vivantes et colorées de l'école hollandaise se joignait cependant un travers singulier, M. de Claussin avait un goût très vif pour les dessins et les estampes de de Boissieu, le plus froid et le plus gris des dessinateurs. Il en possédait un grand nombre, et

avait gravé d'après plusieurs de ses estampes qu'il avait parfaitement réussi à contrefaire. On lui doit aussi un assez grand nombre de planches d'après les dessins de Rembrandt, et d'après quelques unes de ces estampes les plus rares.

Peu de personnes furent assez liées avec M. de Claussin pour connaître les particularités de sa vie ; il avait demeuré quelques années en Angleterre vers la fin du dernier siècle et au commencement de celui-ci. Il y publia en 1804, en anglais, sous le nom de son éditeur J.-H. Green, un *Catalogue raisonné des estampes de Jacques Callot* qui n'est pas connu en France.

Lorsque M. de Claussin est mort à Batignolles, il était retiré du commerce de la curiosité depuis plusieurs années déjà. Entièrement inconnu de tous, il vivait seul dans un réduit de quelques pieds carrés, entouré d'une douzaine de chiens et d'autant de portefeuilles. A de rares intervalles il était visité par quelques amateurs français et par quelques marchands anglais et hollandais qui avaient conservé le souvenir des raretés qu'il possédait encore; et cet homme qui passait dans son voisinage pour être dans un état voisin de l'indigence, dormait avec orgueil sur un portefeuille rempli de chefs-d'œuvre. Nous avons dit comment tout cela a été gaspillé en partie. Le portefeuille de dessins sauvé du naufrage a produit 35,000 fr., la valeur de ceux qui ont été donnés pour quelques centaines de francs à la première vente s'élevait au moins à 15,000 fr. On n'a jamais pu savoir ce que pouvaient être devenues les estampes rares qu'il possédait encore et qui toutes étaient du plus grand prix.

Les dessins de M. de Claussin venaient pour la plupart des ventes célèbres faites en Hollande au commencement du siècle, et ils lui rappelaient une époque brillante où ces productions vivement recherchées par de véritables connaisseurs étaient peut être mieux appréciées encore que de nos jours. Les collections de dessins hollandais avaient mieux résisté au flot des marchands français qui pendant tout le dix-huitième siècle avaient dépouillé ce pays, au profit de nos grands seigneurs et de quelques fermiers généraux, de ses plus charmantes peintures. Une compréhension plus grande des maîtres de l'école nationale qui revenait de droit aux amateurs hollandais, leur avait fait apprécier à un haut degré les mérites cachés au vulgaire de ces premiers crayonnements pleins de feu et de génie, où l'esprit trouve quelquefois plus à admirer que dans les peintures les plus finies; et beaucoup d'entre eux qui voyaient s'en aller avec indifférence les tableaux des grands maîtres, n'auraient cédé pour rien au monde ces précieuses esquisses où se découvrait à leurs yeux le véritable génie des maîtres.

Heureux privilége du génie à qui seul appartient l'éternelle jeunesse et l'éternelle beauté, ces dessins soigneusement conservés en portefeuille à la manière hollandaise, reparaissent après trente ans aussi brillants et aussi recherchés qu'à l'époque des ventes Tonneman, Walraven, Fock, Maarseween, Gildmeester, Ploos Van Amstel, Goll de Franckfenstein et Saportas, dont ils viennent la plupart. Quelques uns ont repris des routes qu'ils avaient parcourues déjà, un grand nombre ira en Hollande, ceux adjugés à MM. Buffa, Lam, et Gruyter. Les collecteurs anglais en auront quelques uns acquis par MM. Artaria et Mayor, et par M. Berthaut qui achète d'ordinaire pour MM. Woodburn frères. Parmi les amateurs français les plus favorisés, il faut compter MM. Brunet-Denon, Reizet, David, et Dutuit. Le musée du Louvre a fait quelques acquisitions. Du reste l'importance réelle de la plupart de ces dessins nous a engagé à en donner une description complète et détaillée.

## LISTE DES PRIX D'ADJUDICATION.

**Bakhuyzen** (Ludolph).

Numéros du catal. — Prix d'adjud.

1. Une marine. Sur le rivage, à gauche du premier plan, un personnage, dans l'attitude du commandement, est suivi de prisonniers de guerre; dans le fond, de ce côté, on aperçoit quelques vaisseaux. A droite, diverses figures dans une barque; et sur le terrain, en avant la signature du maître. Dessin à la plume et lavé à l'ancre de Chine.
H. 0 m. 115 mil., L. 0 m. 190 mil. Adjugé à M. Tardif. . . 190

**Berghem** (Clas ou Nicolas).

2. Entourée d'animaux, une bergère accroupie trait une chèvre. Dessin à la sanguine. Collect. Neyman.
H. 0 m. 150 mil., L. 0 m. 195 mil. Adjugé à M. Mayor. . . 101

3. L'âne qui rue. Une femme, montée sur un âne lançant une ruade, est au premier plan; derrière elle un autre âne près d'un homme couvert d'un manteau. A droite, en avant, un mouton vu de face; et à gauche, un autre mouton vu par le dos; de ce côté, sur le terrain, la signature du maître et la date 1656. Dessin à la plume, lavé au bistre.
H. 0 m. 155 mil., L. 0 m. 199 mil. Adjugé à M. . . . . . 306

4. L'ânier. Du milieu de la composition, un homme monté sur un âne conduit vers le premier plan deux autres ânes chargés; il parle à un autre homme marchant à côté de lui précédé de son chien. A gauche, sur le ciel, la signature du maître et la date 1656. Lavé au bistre. Ces deux dessins, qui viennent des col. Tonneman et Goll, ont été gravés par Jean Visscher.
H. 0 m. 150 mil., L. 0 m. 198 mil. Adjugé à M. Guichardot. . 320

5. La fileuse. Elle est vue de profil, tournée à gauche, au milieu de la composition, près d'un ruisseau, où un chien jape. A droite, dirigé vers le côté opposé, est un âne vu de profil. A gauche, trois vaches; une d'elles s'abreuve; plus bas, sur l'eau, la signature du maître. Dessin capital à la plume et lavé au bistre, des col. Fietema et J.-A. Jolles d'Amsterdam.
H. 0 m. 230 mil., L. 0 m. 352 mil. Adjugé à M. Lam. . . . 1,307

6. Le gué. Une femme, précédée d'un taureau, d'une vache et d'une chèvre allant vers la gauche, se dispose à passer un ruisseau. A droite, derrière cette femme, un berger monté sur un âne conduit des animaux; dans le fond, à gauche, un laboureur conduisant une charrue attelée de quatre chevaux. Au bas, sur l'eau, la signature du maître. Ce dessin, un des plus beaux de ce célèbre peintre, est à la plume et lavé au bistre. Jean de Visscher l'a gravé.
H. 0 m. 248 mil., L. 0 m. 352 mil. Adjugé à M. Berthaut . . 1,400

7. L'âne qui rue. Vers la gauche, sur le premier plan, cet animal lance une ruade; derrière lui, un berger se dispose à le frapper de son bâton. Montée sur un mulet au milieu de la composition, une femme regarde cette scène; près d'elle sont divers animaux vers la droite; au bas de ce côté, la signature du maître. Dessin à la plume et lavé au bistre.
H. 0 m. 242 mil., L. 0 m. 352 mil. Adjugé à M. Artaria de Londres. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 600

Bloemaert (Abraham).

8. La sainte Vierge, à mi-corps et de face, les mains jointes, adore l'enfant Jésus, endormi, couché sur un coussin. Ce dessin, de forme ronde, à la plume, lavé au bistre et rehaussé de blanc, gravé en fac simile, par Ploos Van Amstel.
Diamètre 0 m. 150 mil. Adjugé à M. Brunet-Denon. . . . 49

9. Un homme, s'appuyant sur son bâton, est vu de profil, tourné à gauche. Dessin à la mine de plomb et à la plume, lavé au bistre.
H. 0 m. 150 mil., L. 0 m. 113 mil. Adjugé à M. Brunet-Denon. 17

Boissieu (Jean-Jacques de).

10. Vieux mendiant de profil, le corps dirigé à gauche. Croquis à la mine de plomb.
H. 0 m. 110 mil., L. 0 m. 91 mil. Adjugé à M. Brunet-Denon, avec le n. 22. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 16

11. Intérieur de moulin. Ce dessin de six figures, dont quatre plus ou moins terminées, est indiqué à la mine de plomb et lavé au bistre.
H. 0 m. 245 mil., L. 0 m. 362 mil. Adjugé à M. Guichardot. . 20

12. Etude d'arbre, librement dessinée à la plume.
H. 0 m. 250 mil., L. 0 m. 185 mil . . . . . . . . . .

13. Etude de deux arbres, d'après nature, dessinée à la plume et lavée au bistre.
H. 0 m. 250 mil., L. 0 m. 180 mil . . . . . . . . . . 31

14. Feuille d'études de trois troncs d'arbres. Dessin à la plume, lavé au bistre et à l'encre de Chine.
H. 0 m. 180 mil., L. 0 m. 242 mil. . . . . . . . . . . .

15. Vue de la chapelle de Lazergue, en Lyonnais; étude d'après nature, lavée à l'encre de Chine. Ce dessin a servi à l'auteur pour la composition de son estampe connue sous le nom de *la Vieille Chapelle*.
H. 0 m. 130 mil., L. 0 m. 220 mil. Adjugé à M. Durand Ruel. 40
16. Etude d'après nature, représentant la fontaine de Dargoire, en Lyonnais. Dessin à la mine de plomb et lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 184 mil., L. 0 m. 212 mil. Adjugé à M. Guichardot. . 91
17. Entrée d'une fontaine. A gauche, une jeune fille près d'un pan de mur sur lequel est posé un seau. Etude d'après nature, lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 225 mil., L. 0 m. 183 mil. Adjugé à M. Dreux. . . 125
18. Paysage connu sous le nom de *le Petit Cerisier*. Sur le premier plan, on remarque deux arbres de différentes grandeurs; plus loin, une femme et un homme, accompagnés d'un enfant, conduisent deux vaches vers la droite du fond. Une chaumière est à gauche; au bas de ce côté, les initiales du maître et la date 1801. Dessin à l'encre de Chine.
H. 0 m. 335 mil., L. 0 m. 244 mil. Adjugé à M. Brunet-Denon. 432
19. Vue d'une ferme, à la porte de laquelle est un petit enfant debout près d'une femme assise. A droite, au premier plan, trois arbres, dont un renversé, et à gauche, un homme assis à terre; au bas de ce côté, les initiales du maître, avec la date 1802. Dessin lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 245 mil., L. 0 m. 370 mil. Adjugé à M. Berthaut . . 221
20. Les petits maçons à l'entrée du village de Lentilly. Ce dessin, lavé à l'encre de Chine, porte la date de 1801; il a été gravé en 1804, par de Boissieu.
H. 0 m. 220 mil., L. 0 m. 360 mil. Adjugé à M. Simon . . 520
21. Le pâturage, d'après un tableau de Karel du Jardin, qui fait partie du Musée royal à Paris. Dessin lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 293 mil., L. 0 m. 231 mil. Adjugé à M. Guichardot . 260
22. Feuille d'études représentant deux vieillards. Traité dans le goût de Rembrandt, ce dessin est à la plume et lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 90 mil., L. 0 m. 82 mil. Adjugé avec le n. 10 . . . 16

**Borssum** (Abraham Van).

23. Paysage d'après nature. Au second plan, une église entourée d'habitations; au devant, trois canards sur une pièce d'eau; au bas, à gauche, la signature du maître. Dessin à la plume et colorié, sur papier du Japon.
H. 0 m. 146 mil., L. 0 m. 204 mil. Adjugé à M. Buffa. . . 81
25. Intérieur de village. Au milieu de la rue, sur le second plan, un homme, chargé d'un paquet, marche vers le fond. Dessin à la plume et colorié.
H. 0 m. 257 mil., L. 0 m. 200 mil. Adjugé à Guichardot . . 21

**Doomer** (J.....).

27. Rencontre d'Eliézer et de Rebecca. Sur une fontaine, à droite de la composition, la signature du maître avec la date 1696.

Dessin à la plume, lavé à l'encre de Chine et légèrement colorié.
H. 0 m. 263 mil., L. 0 m. 405 mil. Adjugé à M. Defer . . 50

**Dow** (Gérard).

28. Portrait de la mère de cet artiste; elle est vue de face et à mi-corps, les mains dans un manchon. A gauche, au haut du fond, la signature du maître. Dessin à la pierre noire et à la sanguine.
H. 0 m. 170 mil., L. 0 m. 132 mil. Adjugé à M. Berthaut. . 800

**Du Jardin** (Karel).

29. La bergerie. Nous ne décrirons pas ce dessin que Karel Dujardin a gravé lui-même et qui se trouve reproduit dans la collection de fac simile de Van Amstel; il est exécuté, avec une intelligence admirable, au lavis d'encre de Chine.
H. 0 m. 120 mil., L. 0 m. 177 mil. Adjugé à M. Buffa. . . 2260

30. Le laboureur. On le voit bêchant la terre près de sa charrette attelée d'un cheval. A gauche, un peu au delà, un chien vu par derrière; à droite, un porc assis au pied d'un arbre; plus loin, sur une chaumière délabrée, la signature du maître. Dessin à la pierre d'Italie et lavé à l'encre de Chine, vient des coll. Tonneman, Ploos, Van Amster, B. de Bösch où il fut vendu 2,000 fr. en 1816.
H. 0 m. 140 mil., L. 0 m. 201 mil. Adjugé à M. Schippendall. 150

**Dusart** (Corneille).

31. Le boulanger. Il est assis à la porte de sa boutique, un cornet à la bouche pour avertir les chalands; à gauche, près de lui, deux enfants et un chien. A droite, au premier plan, un tonneau et une tablette sur laquelle sont posés des pains; sur le mur, de ce côté, la signature du maître. Précieux dessin à la plume et lavé au bistre.
H. 0 m. 245 mil., L. 0 m. 496 mil. Adjugé à M. Schippendall. 200

32. Les nouvellistes : effet de nuit. Un groupe d'hommes à une large fenêtre; à droite, l'un d'eux, la tête couverte d'une calotte, et une plume sur l'oreille lit une gazette à la clarté d'une chandelle que tient l'un des auditeurs placé à gauche de la composition; derrière eux, six figures dans diverses attitudes; de ce côté, sur la traverse inférieure de la croisée, la signature du maître et la date 1690. Dessin terminé avec beaucoup de soin et à la pierre noire et colorié.
H. 0 m. 198 mil., L. 0 m. 196 mil . . . . . . . . . 130

**Eckout** (Gerbrandt Vanden).

33. Agar renvoyée par Abraham. Le patriarche, vu par le dos, renvoie Agar tenant par la main Ismaël en pleurs; au bas, à droite, le nom du maître. Dessin à la plume et lavé au bistre.
H. 0 m. 153 mil., L. 0 m. 190 mil. Adjugé à M. Buffa. . . . 300

34. Femme assise près d'une table. Elle tient des lunettes dans ses mains posées l'une sur l'autre et appuyées sur un livre fermé;

vers la droite du haut de la muraille, la signature du maître. Dessin à la plume, soutenu d'un lavis d'encre de Chine, mêlée d'un peu de bistre.
H. 0 m. 125 mil., L. 0 m. 105 mil. Adjugé à M. Lane. . . . 36

**Esselens** (Jabob).

35. Paysage. Au second plan, sur un chemin, marche un homme vu par le dos; à droite, des chaumières et des arbres; dans le lointain, une rivière. Dessin à la plume et lavé au bistre.
H. 0 m. 195 mil., L. 0 m. 247 mil. Adjugé à M. Buffa. . . . 40

**Everdingen** (Albert Van).

36. Une marine. Dans une barque, à droite, sur le premier plan, trois pêcheurs, dont deux tirent leurs filets; plus loin, diverses embarcations; sur l'une d'elles, les initiales du maître. Beau dessin colorié, connu par le fac simile qu'en a gravé Ploos Van Amstel, vient des collections Tonneman, Walraven et Van Eyl-Sluiter, où il fut vendu en 1814, 525 fr.
H. 0 m. 182 mil., L. 0 m. 306 mil. Adjugé à M. Reizet . . . 500

**Gelder** (Arend de).

37. L'arrivée du bon Samaritain à l'hôtellerie. Dessin à la plume, énergiquement traité.
H. 0 m. 148 mil., L. 0 m. 125 mil. Adjugé à M. Guichardot . 36

**Hoogstraten** (Samuel Van).

38. La mort de Jacob. Ce patriarche, dans son lit, le corps tourné vers la gauche, dicte ses dernières volontés à son fils Joseph, debout devant lui. Dessin cintré du haut, à la plume et lavé au bistre.
H. 0 m. 180 mil., L. 0 m. 177 mil. Adjugé à M. Buffa . . 55
39. L'écolier. La tête couverte d'un chapeau, un jeune homme écrit dans un cahier placé sur une planche en avant d'une fenêtre. Joli dessin à la plume et lavé au bistre.
H. 0 m. 170 mil., L. 0 m. 136 mil. Adjugé à M. Durand Ruel . 60

**Kobell** (Joseph).

40. Une vache couchée et vue de face. Étude d'après nature, à la pierre noire et lavée au bistre.
H. 0 m. 134 mil., L. 0 m. 193 mil. Adjugé à M. Brunet-Denon. 54

**Koninck** (Philippe).

41. Une scène de trois figures grotesques; sur une table le commencement du nom du maître et la date 1660. Dessin à la plume, légèrement lavé au bistre.
H. 0 m. 140 mil., L. 108 mil. Adjugé à M. Gruyter. . . . . 16

**Koninck** (Salomon).

42. Un vieillard assis et réfléchissant. Dessin à la plume.
H. 0 m. 165 mil., L. 0 m. 147 mil. Adjugé à M. Guichardot . 10

**Maas** (Nicolas).

43. Étude d'après nature, représentant un homme couché, le coude appuyé sur une carte posée sur un livre fermé. Dessin lavé au bistre.
H. 0 m. 200 mil., L. 0 m. 309 mil. Adjugé à M. Lam. . . . 125

**Ostade** (Adrien Van).

44. Fumeur assis sur une chaise, la tête tournée à gauche; au bas, de ce côté, les initiales du maître. Dessin à la plume et colorié.
H. 0 m. 126 mil., L. 0 m. 81 mil. . . . . . . . . . . . 176

45. Les musiciens ambulants. Devant une chaumière, un joueur de musette et un enfant jouant de la vielle ont pour auditeurs onze figures, dont trois à la porte de l'habitation; sur le premier plan, un enfant s'amuse avec un chien. Au delà, à droite, sous des arbres, un petit garçon accroupi; plus loin, de ce côté, un homme et un enfant marchent vers le fond. Au bas du terrain, à gauche, la signature du maître et la date 1672. Cette précieuse composition, pleine de naturel et de détails, est exécutée à la plume et coloriée.
H. 0 m. 122 mil., L. 0 m. 200 mil. Adjugé à M. Dutuit. . . 1,530

46. Un intérieur de ménage. Assise sur une chaise, au milieu du second plan, une mère tient sur ses genoux un nourrisson auquel elle donne la bouillie; à gauche, le père coupe du pain à un enfant placé en face de lui, à côté du lit; sur le devant, une petite fille les regarde; elle est vue par le dos et assise à terre, sur laquelle est s'appuie de la main droite. Ce dessin, rempli de vérité et d'esprit, est à la plume et coloriée; il est connu par le fac simile qu'a gravé Ploos Van Amstel.
H. 0 m. 140 mil.; L. 0 m. 216 mil. Adjugé à M. Artaria de Londres . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 725

47. Les joueurs de trictrac. A premier plan, sous un toit de chaume, deux hommes assis sur des bancs sont à jouer; l'un d'eux est vu par le dos. A gauche, un homme debout, les mains appuyées sur la table, prête attention à leur jeu; plus loin, un fumeur, assis, et au delà un buveur, le verre à la main. Sur la droite, à la porte d'entrée d'un cabaret, un groupe de quatre figures; au bas, de ce côté, la signature du maître et la date 1673. Ce superbe dessin, parfait d'exécution, est à la plume et colorié.
H. 0 m. 235 mil., L. 0 m. 200 mil. Adjugé à M. Guichardot. . 1,199

48. Les buveurs et les fumeurs. A gauche du premier plan, un homme assis sur une chaise, et couvert d'un manteau, regarde une femme le verre à la main, invitée d'une manière pressante par un autre homme à s'asseoir sur ses genoux; près d'eux, au milieu de la composition, on voit une table sur laquelle sont posés un pot à bière et des pipes; à droite, un fumeur assis. Dans le fond, plusieurs figures dans diverses attitudes en avant d'un cabaret. Au bas du terrain, à gauche, la signature du maître et la date 1675. Ce dessin d'une grande beauté, à la plume et colorié, fait pendant au précédent.
H. 0 m. 230 mil., L. 0 m. 194 mil. Adjugé à M. Guichardot. . 1,280

**Potter (Paul).**

49 Cheval vu de profil et tourné à droite. Étude d'après nature, à la pierre d'Italie.
H. 0 m. 92 mil., L. 0 m. 132 mil. Adjugé à M. Gruyter . . . 22

50. Le gardeur de pourceaux. A gauche de la composition, le porcher, debout, appuyé sur un bâton, prête attention aux paroles que lui adresse un homme assis en face de lui; sur le devant on voit douze porcs dans différentes positions. Au milieu du second plan, sur un terrain élevé, un vieillard cherche à ouvrir une barrière; dans le chemin, à droite, un homme suivi de son chien se dirige vers le fond; au bas, à gauche, la signature du maître et la date 1644. Cette superbe et très remarquable production du plus grand peintre qui, en son genre, ait jamais existé, étonne par la multiplicité des détails et leur rare perfection; elle est exécutée à la pierre d'Italie et lavée à l'encre de Chine.
H. 0 m. 180 mil., L. 0 m. 268 mil. Adjugé à M. Reizet . . 4650

**Rembrandt Van Rhyn.**

51 Conversation. Un jeune homme debout en face d'un vieillard assis dans un fauteuil, ayant derrière lui une femme debout qui les écoute très attentivement. Dessin plein de sentiment et exécuté à la plume.
H. 0 m. 170 mil., L. 0 m. 155 mil. Adjugé à M. Buffa. . . . 37

52. Benjamin ramené par ordre de Joseph. Il est debout et de profil, le corps dirigé à gauche vers l'entrée du palais; près de lui, Juda, s'adressant à Joseph, en présence de plusieurs personnes, s'offre à rester en captivité en la place de son jeune frère. Au milieu, un homme vu jusqu'aux genoux, tourné à droite, un paquet sous le bras droit, descend un escalier; au fond, de ce côté, un portique, et au-delà, un autre homme près d'un âne chargé. Cette composition, de six figures, du plus grand effet, est exécutée à la plume et au lavis de bistre.
H. 0 m. 188 mil., L. 0 m. 290 mil. Adjugé à M. Lam. . . . 700

53. Tobie recouvrant la vue. Le vieillard est assis dans un fauteuil, à gauche de la composition; son fils, accompagné de l'ange, lui applique sur les yeux le fiel du poisson. Dessin à la plume.
H. 0 m. 210 mil., L. 0 m. 176 mil. Adjugé à M. Van Os. . . 90

54. Le même sujet traité différemment. Dans cette composition, qui n'est que de quatre figures, Tobie est placé à droite. Dessin dans le goût du précédent.
H. 0 m. 210 mil., L. 0 m. 201 mil. Adjugé à M. Buffa. . . . 33

55. Le denier de César. Composition de huit figures exécutée à la plume, légèrement lavée au bistre.
H. 0 m. 174 mil., L. 0 m. 125 mil. Adjugé à M. Buffa. . . . 42

56. Le transport du corps de saint Jean-Baptiste hors de la prison, après son martyre. Composition d'un grand nombre de figures, exécutée à la plume.
H. 0 m. 200 mil., L. 0 m. 274 mil. Adjugé à M. Norblin. . . 81

57. Intérieur d'une synagogue des Juifs. Précieux dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 90 mil., L. 0 m. 111 mil. Adjugé à M. Buffa. . . . 250

58. Deux hommes s'entretenant ensemble. Dessin à la plume.
H. 0 m. 125 mil., L. 0 m. 80 mil. . . . . . . . . . .
59. Une feuille d'études, représentant deux figures d'hommes juifs. . 50
Dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 130 mil., L. 0 m. 36 mil. . . . . . . . . . .
60. Un enfant représenté en pied et pleurant. Dessin savamment exécuté à la pierre d'Italie.
H. 0 m. 238 mil., L. 0 m. 172 mil. Adjugé à M. Buffa . . . 214
61. Une femme à la porte d'une maison; près d'elle, deux jeunes filles. Dessin à la pierre d'Italie.
H. 0 m. 130 mil., L. 0 m. 68 mil. Adjugé à M. Schippendall. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 70
62. Un lion couché, vu de profil et tourné à gauche. Dessin à la plume et lavé au bistre.
H. 0 m. 82 mil., L. 0 m. 122 mil. Adjugé à M. Brunet-Denon. 51
63. Le canal. Il occupe tout le devant du point de vue, et s'étend jusqu'au lointain. Au milieu et à droite du second plan, un groupe de maisons. Dessin à la plume et légèrement lavé à l'encre de Chine, sur papier teinté au bistre.
H. 0 m. 96 mil., L. 0 m. 173 mil . . . . . . . . . . . 30
64. Paysage d'après nature. Au second plan, des chaumières entourées d'arbres. Dessin à la plume, légèrement lavé à l'encre de Chine, et rehaussé de blanc, sur papier teinté au bistre.
H. 0 m. 108 mil., L. 0 m. 178 mil. . . . . . . . . .
65. Autre paysage d'après nature. Au second plan, à gauche, deux hommes vus de face marchent sur un chemin aboutissant au bord inférieur de droite; au-dessus, de ce même côté, une palissade de planches en avant de plusieurs chaumières ombragées par de grands arbres. Dessin d'un effet vigoureux, à la plume et lavé au bistre.
H. 0 m. 112 mil., L. 0 m. 1 mil. Adjugé à M. Berthaut . . . 90
66. Le portrait d'un jeune homme vu de face et jusqu'aux genoux. Dessin à la plume.
H. 0 m. 165 mil., L. 0 m. 11 mil. Adjugé à M. Eug. Piot . . 40
67. Une vieille femme vue de face et à mi-corps, les mains posées l'une sur l'autre. Dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 77 mil., L. 0 m. 74 mil. Adjugé à M. Buffa . . . . 28
68. Deux têtes de femmes dessinées à la plume sur la même feuille.
H. 0 m. 71 mil., L. 0 m. 125 mil. . . . . . . . . . . 25
69. Un homme assis sur une brouette renversée tient dans ses bras un enfant. Croquis à la sanguine et à la plume, de forme carrée.
H. et L. 0 m. 102 mil . . . . . . . . . . . . . . .
70. Une feuille d'études. Un vieillard près d'une table, sur laquelle est une cage ; à droite, une femme porte dans ses bras un enfant. Dessin à la plume et lavé au bistre. . 30
H. 0 m. 134 mil., L. 0 m. 130 mil. . . . . . . . . .

**Rembrandt** (Ecole de).

71. Deux dessins à la plume. Étude de deux figures, pour le denier de César. . 8
H. 0 m. 98 mil., L. 0 m. 96 mil. . . . . . . . . .

Et un croquis de paysage.
H. 0 m. 154 mil., L. 0 m. 112 mil . . . . . . . . . . 8

**Roghman** (Roelant).

72. Vue d'un paysage d'une vaste étendue et riche de détails. Dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine, sur peau de vélin.
H. 0 m. 125 mil., L. 0 m. 173 mil. Adjugé à M. Defer. . 16

**Rutgers** (le Vieux).

73. Intérieur de maison hollandaise, traversée par un petit cours d'eau. Dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 110 mil., L. 0 m. 131 mil.
74. Un paysage avec pont de bois sur un canal. Dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine. . 20
H. 0 m. 100 mil , L. 0 m. 150 mil.
75. Vue d'une rivière sur laquelle sont deux bateaux. Dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 117 mil., L. 0 m. 182 mil . . . . . . . . . .

**Ruysdael** (Jacques).

76. Un paysage. A droite de la composition, des champs bordés dans le lointain par des arbres; à gauche, l'entrée d'un bois. Dessin exécuté au pinceau à l'encre de Chine et colorié.
H. 0 m. 150 mil., L. 0 m. 196 mil. Adjugé à M. Guichardot. 290

**Téniers**, le Jeune (David).

77. Dans l'intérieur d'une chambre, un homme et une femme sont assis près d'une table; sur le premier plan, à gauche, divers ustensiles de cuisine. Dessin très spirituellement exécuté à la mine de plomb.
H. 0 m. 232 mil., L. 0 m. 208 mil . . . . . . . . . . 40

**Velde** (Adrien Van).

78. Mercure et Argus. Au milieu du second plan, au bord d'une rivière, on voit, à l'ombre d'un gros arbre, Argus endormi par Mercure assis à ses côtés, épiant le moment favorable pour lui dérober son troupeau. Superbe dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine, mêlée de bistre; il est connu par le fac simile qu'en a gravé Ploos Van Amstel. Collection Goll.
H. 0 m. 164 mil., L. 0 m. 252 mil. Adjugé à M. Buffa. . 1,847
79. Le repos des champs. Vers le milieu du second plan, sous l'ombrage de grands arbres, un homme assis, et vu de profil, s'entretient avec une femme également assise à droite; dans le fond, deux vaches, dont une broute; sur le devant, un groupe de moutons près d'une autre vache couchée au pied de deux gros arbres, à gauche du premier plan; au dessous, de ce côté, sur le terrain, la signature du maître. Beau dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine, mêlée de bistre.
H. 0 m. 171 mil., L. 0 m. 233 mil. Adjugé à M. Buffa. . 1,365

80. Pâturage et ruines. Au milieu du second plan, un homme assis à terre tend les bras à un enfant porté par sa mère, vue en face et debout; près d'eux, une vache s'avance en broutant vers le premier plan; derrière celle-ci, une autre vache vue par le dos; à gauche, un bélier en avant de deux chèvres; plus loin, une bergerie entourée d'animaux; à droite, un âne couché; dans le fond, de ce côté, des ruines surmontées d'arbres; au milieu du terrain, près d'un arbre renversé, la signature du maître et la date 1662. Dessin d'une exécution très soignée, à la pierre d'Italie et lavé à l'encre de Chine. Collection Goll.
H. 0 m. 167 mil., L. 0 m. 255 mil. Adjugé à M. Gruyter . 1,405

81. Le berger et la bergère. On voit, à gauche du premier plan, deux vaches couchées l'une devant l'autre; plus loin, une autre vache descend une colline vers un groupe de moutons; à droite, une quatrième vache s'abreuve dans les eaux d'un ruisseau venant du fond; du même côté, sur un tertre, une jeune fille assise couronne un jeune garçon placé près d'elle; un peu au dessous du tertre, la signature du maître et la date 1670. Ce dessin capital, l'un des plus beaux de ce célèbre peintre, est à la plume, lavé au bistre et à l'encre de Chine.
H. 0 m. 314 mil., L. 0 m. 271 mil. Adjugé à M. Schroth . 2,605

**Wouwermans** (Philippe).

82. Les marchands de chevaux. Au milieu de la composition, un cavalier, le corps tourné à gauche, parle à un homme à pied, vu derrière un cheval qui pisse, en avant d'un autre cheval chargé; un autre cavalier conduit des moutons vers la droite du fond. Ce dessin, savamment exécuté à la pierre d'Italie et à la plume, est légèrement colorié.
H. 0 m. 125 mil., L. 0 m. 195 mil. Adjugé à M. Lam . . 460

83. Le cheval qui pisse. Sur le premier plan, à droite, un cavalier tient par la bride un cheval qui pisse; plus loin, homme couché près de deux chiens; au bas du terrain, de ce même côté, le monogramme du maître. Précieux dessin d'une grande finesse d'exécution, à la pierre noire, lavé à l'encre de Chine et légèrement retouché au bistre, vient de la collection J. de Vos.
H. 0 m. 135 mil., L. 0 m. 200 mil. Adjugé à M. Buffa . . 2,171

84. Les religieux en voyage. Au milieu du premier plan, un homme et une femme vus par le dos marchent vers deux religieux, dont l'un est assis; plus loin, une charrette attelée d'un cheval. A droite, un voyageur, chargé d'un paquet, dirige ses pas vers le haut d'un chemin couronné de grands arbres, où un homme se repose; au bas, de ce même côté, les initiales du maître. Dessin indiqué à la mine de plomb et lavé à l'encre de Chine.
H. 0 m. 210 mil., L. 0 m. 185 mil. Adjugé à M. Dutuit. . 510

---

# BIBLIOGRAPHIE.

LOUIS ET CHARLES DUCS D'ORLÉANS, LEUR INFLUENCE SUR LES ARTS, LA LITTÉRATURE ET L'ESPRIT DE LEUR SIÈCLE, PAR M. AIMÉ CHAMPOLLION-FIGEAC.

C'est toujours une circonstance heureuse et qui tourne au profit de tous, que ces prédilections qui portent quelques esprits patients et investigateurs à s'occuper exclusivement soit d'une époque circonscrite de l'histoire, soit de la vie d'un homme ou des travaux d'un artiste. Ce que des recherches bien dirigées, le temps et parfois aussi le hasard, qui est un grand maître, peuvent accumuler de preuves autour d'un fait historique, de détails intimes sur la vie d'un prince, est souvent infini, et soyez sûr qu'il sortira de tout cela quelque étude sérieuse où la question sera examinée avec soin sous toutes ses faces, quelque monographie bien complète, fastidieuse même pour beaucoup d'esprits superficiels, mais d'un intérêt véritable, et où l'historien puisera plus tard avec reconnaissance.

C'est à une préoccupation de ce genre que nous devons le charmant et curieux travail de M. Aimé Champollion-Figeac sur les ducs Louis et Charles d'Orléans. Du rival de Jean-sans-Peur, M. Aimé Champollion n'a voulu prendre que le côté séduisant du prince protecteur des arts, aimant le faste, les plaisirs, les tournois, menant grand train de chasse, toujours environné de sa nombreuse maison et d'une foule de poètes, de sculpteurs, de peintres et de ménestrels, à qui il prodiguait l'or à pleines mains, et on ne saurait l'en blâmer. Sous cette enveloppe se cachait l'époux débauché de Valentine de Milan, et le promoteur des troubles funestes de la fin du règne de Charles VI, dont la figure mieux étudiée eût assombri le tableau paisible qu'il voulait tracer. De la vie splendide de Louis d'Orléans, de ses relations avec tous les écrivains ses contemporains, dont il fut à la fois le disciple et le protecteur, il était plus facile de passer à l'existence si différente du héros malheureux de la bataille d'Azincourt, du père de la poésie française.

Déjà dans un précédent travail placé en tête d'une édition des poésies de Charles d'Orléans, M. Aimé Champollion avait essayé de nous faire pénétrer dans la vie intellectuelle de ce prince en rapprochant de chacune des circonstances de sa vie les pièces de vers qui semblaient s'y rapporter ; aujourd'hui, c'est une étude d'un autre genre, moins hasardeuse et plus intéressante peut-être qu'il a entreprise. Après le côté moral vient le côté matériel ; avec le même soin qui lui avait fait réunir les diverses leçons du poète pour nous en donner un texte authentique, il a recueilli dans des documents originaux émanant la plupart des ducs Louis et Charles d'Orléans eux-mêmes, une foule de témoignages sur les circonstances les plus diverses de leur vie privée. Les textes parlent seuls la plupart du temps, et l'art avec lequel M. Aimé Champollion a su les disposer, en rend la lecture intéressante et facile. S'agit-il de la naissance de Charles d'Orléans, nous trouvons tout d'abord une ordonnance de Charles VI qui donne une gratification de 200 fr. en or à Pierre de Bécours, écuyer pannetier de Valentine, qui, le premier, en avait porté la nouvelle à la reine; et quant aux vêtements nécessaires pour les couches de la duchesse et au trousseau de l'enfant, nous avons sous les yeux la note de la « despence faicte par moy « Jehan Poulain, varlet de chambre et garde des finances de monseigneur « le duc de Touraine pour le fait de la gesine et relevaille de madame la « duchesse de Touraine, » qui nous entretient à loisir de pièces de *sendaulx vers* par centaines, de quartiers de *veluaux vermaulx* et de pièces de *drap d'or racaniaz*, soit pour tendre les appartements ou faire *hoppelande* et *brasseoelles* à la mère et à l'enfant. Peu de jours après les cérémonies du baptême, le duc d'Orléans dut partir pour l'Allemagne, et il voulut y déployer le plus grand luxe ; les broderies, les étoffes les plus riches, furent choisies pour les habillements du prince, quelques uns méritent d'arrêter un instant l'attention du lecteur curieux, à cause de la dépense qu'ils exigèrent. Un document authentique nous en a conservé la description exacte :

« Une longue hoppellande de satin noir, toute ruchée d'or, cousue de soye noire à leups espeignez, et fourmez du champ et les VI couleurs de monseigneur, à vis devant et derrière, toute de broudeure par-dessus la ruchie; et sur la manche senestre d'icelle hoppellande, une grant arbaleste de brodeure d'or et de perles par-dessus la ruchie (1).

« Un petit pourpoint de satin noir, et est la gorgerette de mailles d'argent de Chippre et de coupeures d'or de brodeure, en manière de hau-

(1) Pour or et soye, et pour paine d'icelle hoppelande IICLXXVI frans V sols tournois.

bergon ; sur la manche senestre d'icellui pourpoint, une petite arbaleste de brodeure (1).

« Une arbaleste au costé d'un jaques de veluau noir, ou quel jaques les VI couleurs de monseigneur sont entaillées (2).

« Deux hoppellandes longues de camelot (3) en graine, à colet assis, et y sont les VI couleurs de mon dit seigneur entaillées ; en chascune d'icelles hoppellandes, une grant arbaleste de brodeure sur le costé senestre, et sur la manche destre, VII j d'arondes de brodeure, et l'assiette des manches ouvrée de petitz unetons de brodeure et mailles de brodeure en l'assiette des dictes manches (4).

« Une longue hoppellande de noir d'Angleterre, fourrée de veluau noir velu, a un poil de satin noir ; sur le costé senestre ruchié d'or ; cousu de noire soye et leups espeigniez ; et sur la manche destre d'icelle hoppellande, une arbaleste de perles, et dessoubs les bras de ruchie d'or et une arbaleste espergine (5).

« Une hoppellande batarde de drap de damas noir, à colet assis et à VI bandes entretaillées à viz de couleurs de mondit seigneur ; et en ycelle hoppellande à une brodeure le leups de brodeure, par-dessoubz et aux manches pareillement et au colet (6).

« Une chambre de satin bleu, en laquelle a un grant compas d'argent de Chippre, de brodeure, est ledit compas si grant qu'il contient la plus grande partie du dossier, et dedens ycelui compas a un grand escu de brodure des armes de mondit seigneur, et le contrefons de compas de satin noir, dyapré d'argent de Chippre, cousu de noir pour le obscurcir, et celui du ciel semblable et pareillement orné de celui dessus (7).

« Un mantel long de veluau cramoisy, à VI bandes entretaillées des couleurs que mondit seigneur porte, et une grant arbaleste d'or, de brodeure et de perles, et est la garnison d'icelle arbaleste d'orfavrerie d'or (8).

« Un banquier qui fut fait pour le voyage, pour lequel ledit Clery fist

(1) Pour or, soye et paine VII frans.
(2) Pour or, soye et paine VIII frans.
(3) Les camelots les plus renommés étoient ceux de Cambrai (Legrand d'Aussy, t. III, p. 349).
(4) Pour or, soye et paine XLVIII frans.
(5) Pour or, soye et paine LIIII frans.
(6) Pour or, soye et paine XXVI frans.
(7) Prix CX frans.
(8) Prix XXIIII frans.

douze grans escuçons de veluau azur, et les fleurs de lis de brodeure des armes de mondit seigneur (1).

« Deux longues hoppellandes de drap de damas noir, à colet assis, et VI bandes entaillées des VI couleurs de mondit seigneur et à franges et aguillettes d'or par-dessoubz, et aux fentes, et aux manches, et au colet, et entour les assiettes des manches, esmaillé de brodeure, en manière de haubergon et crampons d'or d'orfavrerie; et sur le costé *un tigre sur une roche se mirant en une fontaine*, et sur les manches de chascune une arbaleste d'or et de perles (2).

« Une hoppellande de veluau noir sigmé, à arondes vers, et y sont les VI couleurs de mondit seigneur entaillées à viz; et en la manche senestre de satin noir, toute ruchée d'or, de brodeure; *et y a leups, ours et marguerites ouvrés parmy*, comme tissu parmy l'or (3).

Les autres étoffes désignées sont : « Hoppellande de Flourance, maille en haubergon; hoppellande de frise noire, satin en graigne, chaperons d'escarcelles; hoppellande d'escarlate vermeille; hoppellande de gris de Monstervillier; escarlate vermeil d'Angleterre (4).

Enfin, « une hoppellande de camelot noir, fourée de sept vingt martes, pour monseigneur le mareschal de Bouciquaut, » et dont le prince lui faisait présent.

Viennent ensuite les « parties de plusieurs chevaulx achetez pour monseigneur le duc d'Orléans, par Boniface de Morez, escuier de corps d'icellui seigneur et commis de par lui ou fait de son escuierie, » et donnés aux seigneurs ou aux gens de service des princes (5).

Dans ce document, le signalement des chevaux et leur destination selon leur nature sont aussi indiqués :

« Un cheval bay à longue queue (6), un petit cheval de poil de cerf (7), un cheval morel à longue queue (8), un gris pommelé à courte queue (9),

(1) Pour or, soye et paine XXIIII frans.

(2) Prix LIIII frans.

(4) Pour or, soye et paine LVII frans.

(5) « Parties de plusieurs estoffes et façon de brodeure faictes, bâillées et livrées par Jehan de Clercy, brodeur et varlet de chambre de monseigneur le duc d'Orléans, par le commandement de mondit seigneur.

(6) Original en parchemin au bas duquel se trouve la signature du duc Louis d'Orléans.

(6) « Au prix de c livres tournois, donné à monsieur Clisson. »

(7) « Et un autre semblable au premier coûtèrent MCXXX livres tournois. »

(8) Donné par le prince à son braconnier Gilet-Dupin.

(9) Acheté VIXXIIII livres XV sols tournois, et donné au chambellan de monseigneur.

une haquenée fauve à longue queue (1), un cheval rouen sur fleur de peschez marequié en la cuisse (2), un roucin morel à longue queue (3), un clair bay, un brun noir baussant en la teste (4), etc., etc. »

Ensuite vient la liste des provisions de toute espèce, des officiers de tous genres qui furent nommés pour accompagner le prince, et le détail des « mêmez officiers de l'hostel au dessoubs des chiefz d'office, » panneterie, échansonnerie, cuisine, fourrière, sans oublier un *roi des ribaux* qui se trouve placé entre deux *varlez d'aumosne* et quatre *galopins*.

Enfin, pour ce voyage, « le fourbisseur de monseigneur livra à l'escuier d'escurie, les parties qui s'ensuivent. »

« Deux paires de harnoiz de jambes, c'est à savoir greves cuisses, avambras, gardebras, I bacinet et IV fers fourbis et nétoiés.

« I haume, III paires de harnoiz pour les joustes.

« VII rochez et VI rondeles; II petites espées de Bordeaux et I de Brehaingue; II haumes et III mains d'acier pour la jouste; III avambras et III gardebras et II gaingnepain.

« VIII espées et II dagues, III haches et I dard d'acier; V fers d'arsiguaie; VII lons fers de lance, III pieces de harnois de jambes garniz et escussonnez, III paires de ganteletz et un sollier d'acier.

« Une espée de Brehaigne garnie tout à neuf; II espées de Bordeaux, dont l'une est de parement, dont les pommeaux des II espées sont gravés et garniz de nuef, et à l'en mise en l'une IIII ausnes de cousteuere pour la pongnée une espée de passon (5). »

On voit que ce ne sont pas les détails qui manquent, reportez-vous aux négociations politiques que l'histoire enregistre d'ordinaire avec soin, et il sera difficile de désirer un tableau plus complet.

Les documents relatifs à la littérature sont très nombreux, ce sont surtout des détails sur les appointements du bibliothécaire Giles Malet, les achats de manuscrits ou de *botes* de parchemin, les rétributions aux « escripvains qui font livres pour mon dit seigneur, » et, à ce propos, M. Aimé Champollion donne en passant une curieuse et excellente monographie des écrivains de cette époque, traducteurs, poètes et chroniqueurs, dont les travaux restés manuscrits pour la plupart dorment au fond de nos

(1) Achetée le même prix, et donnée à messire Amaury d'Orgemont, chancelier de monseigneur.

(2) Acheté IIC livres tournois.

(3) Prix IIIIXX livres tournois, et un roucin gris à courte queue donné à Pillechier, clerc de sa vénerie, au prix de XXV livres tournois. On en remarque encore trois à bas prix données aux braconniers du prince.

(4) Prix IICXXV livres tournois.

(5) Original en parchemin certifié par l'écuyer du duc d'Orléans.

bibliothèques soigneusement couchés sur vélin et illustrés de brillantes miniatures.

A l'aide de tous ces documents, nous suivons Louis d'Orléans toujours entouré de poètes et de musiciens aux jeux de paume et de hasard, dans ses pratiques religieuses comme dans ses galanteries secrètes, dans les dépenses énormes qu'il faisait pour décorer ses hôtels, ses châteaux et ses fondations pieuses. Mais ce qui est triste au milieu de cette prodigalité effrénée qui vous attire malgré soi, c'est qu'elle mettait à deux doigts de sa ruine cette France sauvée par Duguesclin, et qui allait bientôt avoir besoin du bras d'une humble bergère. Charles VI semble inépuisable pour son frère, à chaque instant ce sont des cadeaux magnifiques de toute nature, le comté de Périgord lui est donné ainsi que de nombreuses sommes d'argent destinées à l'acquisition du duché du Luxembourg et du comté de Coucy. Plus la misère est grande dans le peuple qui murmure, plus les futilités et les objets de luxe semblent se multiplier à plaisir. L'inventaire de l'orfévrerie et des objets précieux de Louis d'Orléans en indique des masses d'une valeur surprenante, et parmi les passages que nous allons citer se trouvent de véritables monuments qui se recommandaient autant par la rareté des matières que par la perfection du travail et la variété du sujet; heureux l'amateur qui rencontrerait parmi eux quelques uns des objets parvenus entre ses mains.

« Un annel d'or auquel a une pierre en maniere d'œil de chat; une croix d'or *niellée*, pendant à une chayenne d'or: un annel d'or *gravé* à un pannier couronné; une cagette d'or à mettre oisellés de Chippre; un cadran d'or rond; une astralabe d'argent doré; une arbaleste à cheval et un boujon d'or; un reliquaire d'or ouquel a un camahieu d'une teste de Sarrasin d'un costé, et de l'autre costé un camahieu garny de x perles et II balays: une salière de deux proismes garnie d'or assise sur IV ours et ou sietelet IV perles et un balay; un veu d'or ouquelle a une dame esmaillée qui tient un oisellet; une escharpe d'or toute cheveronnée de bastons blans et vers, où il pend petictes sonnectes; et au bout d'embas pend un cornet d'or esmaillé de noir besanté, et sur l'espaule un fermaillet d'or garni de v perles, et ou milieu un ruby, et y pendent deux tourterelles blanches; un arbre de corail à plusieurs langues de serpents.

« Un hanap (1) et une aiguiere d'or à ymage de haulte taille garniz de vingt-trois ballaiz, vingt-trois saphirs et de quarante-huit perles; un ta-

(1) Le hanap différait de la coupe, en ce qu'il était monté sur un pied assez élevé. Il y en avait en toutes sortes de matières: les plus précieux étaient en cristal. Ceux de Pontarlier furent aussi en grande réputation. (Voyez Legrand d'Aussy, t. III, p. 155.)

bleau d'or d'un crucephiement Nostre-Seigneur, à plusieurs ymages et personnaiges; un tableau d'or d'un mistère comment Nostre-Seigneur lava les piez à ses disciples; un tableau d'or d'une ymage Nostre-Dame, deux d'une Anonciation Nostre-Dame, d'enleveure; un tableau pent où il y a cinq perles et ballay; un reliquaire d'or d'une ymage de Nostre-Dame, d'enleveure, tenant son enfant; un autre de Notre-Dame, d'enlevure, tenant son enfant sur un soleil; un reliquaire d'or d'un couronnement; un joyau d'or de la genne Nostre-Dame et des trois roys de coulomgne, à plusieurs personnaiges de chevaulx et brebis; une ymage d'or d'un saint Jehan, une d'un saint Denys, une d'une Magdelaine, une d'un saint André, une d'un saint George, une d'un saint Pol, une d'un saint Père, une d'un saint Loys, une d'un saint Anthoine, laquelle monseigneur de Berry donna à monseigneur d'Orléans, aux estrennes dernièrement passées; une ymage d'un saint Estienne que monseigneur de Bourgogne donna à monseigneur le duc aux estrennes susdites; un joyau d'or de la sépulture Nostre-Seigneur et de son crucephiement, etc., etc. »

Dans le même inventaire est indiqué le nombre des perles, rubis et diamants, qui ornaient tous ces objets; mais la description des sujets historiques et mythologiques, représentés sur ces différents meubles, devait plus vivement intéresser nos lecteurs. L'inventaire fut arrêté de la main de « Loys, filz de roy de France, duc d'Orléans, à Paris, le xxv^e jour de septembre l'an de grasce mil quatre cens et trois. »

Outre l'intérêt que présentent les nombreux documents répandus dans le livre de M. Aimé Champollion pour la vie des ducs d'Orléans de la maison de Valois, ils sont encore autant de témoignages originaux sur les mœurs, les sciences et les arts d'une période assez longue de notre histoire (1386 à 1465), et l'appendice contient en dehors du récit une suite de pièces du plus grand intérêt sur les vitraux peints et les peintures des châteaux, des chapelles, et des harnais pour les joutes; sur la confection et la reliure des livres, l'orfévrerie, les pierres précieuses, les tapisseries, les costumes et les armes.

Après les documents écrits viennent les documents figurés. Il était difficile d'ajouter quelque chose à cette consciencieuse monographie écrite la plupart du temps avec des comptes et des actes authentiques, et c'est à eux que M. Champollion a eu recours. Fidèle à son système de ne s'adresser qu'aux sources contemporaines, c'est aux peintres des manuscrits du temps qu'il a emprunté une suite de XLVIII planches toutes relatives aux sujets les plus curieux de son livre, et qui en sont le complément indispensable.

E. P.

DICTIONNAIRE BIOGRAPHIQUE PUBLIÉ SOUS LES AUSPICES DE LA SOCIÉTÉ POUR LA DIFFUSION DES CONNAISSANCES UTILES.

L'AMATEUR D'ESTAMPES. — INTRODUCTION AUX CONNAISSANCES NÉCESSAIRES POUR FORMER UNE COLLECTION D'ESTAMPES ANCIENNES.

Nos lecteurs nous sauront peut être quelque gré de leur mettre sous les yeux des extraits de deux ouvrages qui viennent de paraître à Londres, et auxquels nous empruntons de brefs renseignements qui ne sont pas sans un certain prix pour les personnes amies de l'histoire de l'art.

Le premier de ces ouvrages est un dictionnaire biographique publié sous les auspices de la société pour la diffusion des connaissances utiles; il est rédigé avec autant de soin que d'érudition, et il l'emportera de beaucoup sur tout ce qui a paru jusqu'à présent en ce genre. D'ailleurs, il est loin encore d'être terminé, puisqu'il n'a point dépassé la lettre A. Nous lui prendrons les notices relatives à deux artistes qui nous semblent à peu près inconnus en France.

ATTAVANTE FIORENTINO, artiste italien de la seconde moitié du quinzième siècle, beaucoup moins connu qu'il ne mérite de l'être. Il se consacra à l'*illumination* des livres, et il travailla principalement à Venise. Vasari fait mention de lui dans la vie de Fra Giovanni de Fiesole, ainsi que dans les notices consacrées à don Bartolomeo et à Gherardo de Florence. Ce même écrivain signale un manuscrit de Silius Italicus, décoré par Attavante, manuscrit qui se conservait jadis à Venise dans la bibliothèque de *Santi Giovanni e Paolo*, et que possède maintenant la bibliothèque de Saint-Marc. Il est orné d'un grand nombre de sujets historiques et de bordures contenant une foule de figures d'oiseaux et d'enfants; maint portrait représente (ou est censé représenter) les traits de Silius Italicus, Scipion, le pape Nicolas V, Neptune, Néron, Asdrubal, Mars, Massinissa, etc. Vasari attribue ce travail à Attavante d'après l'autorité de Cosimo Bartoli, gentilhomme florentin; mais Morelli, dans ses *Notizie d'Opere di Disegno*, avance que Bartoli a induit Vasari en erreur et qu'Attavante n'a point exécuté ces diverses miniatures. On conserve, dans la même bibliothèque, un manuscrit de Marcianus Capella; il est orné de figures, et celles-ci sont signées: *Attavantes Florentinus pinxit;* selon Paccini, elles sont fort inférieures aux miniatures du Silius Italicus, et leur plus grand mérite consiste dans le fini que l'artiste s'est efforcé d'apporter à son œuvre et dans l'éclat de l'or. Lanzi émet à cet égard une

opinion différente ; il admire à la fois le coloris et le dessin ; il trouve dans l'un de la vivacité, de la clarté, de la transparence ; l'autre ne lui paraît point inférieur à ce que Botticelli a fait de mieux. Tiraboschi donne, de son côté, de grands éloges aux miniatures dont Attavante a orné quelques ouvrages qui se trouvent à la bibliothèque d'Este et qui appartenaient au roi de Hongrie, Matthias Corvin, pour lequel ils furent sans doute exécutés. Il existe à la Bibliothèque royale à Bruxelles un superbe missel in-folio sur vélin ; il fut commandé à notre artiste par ce même monarque, et c'est sur ses pages imposantes que les anciens gouvernements de la Belgique prêtaient serment ; l'archiduc Albert et Isabelle furent les premiers qui, en 1599, accomplirent cette cérémonie, et le prince de Saxe-Teschen, comme représentant de Joseph II, en 1781, fut le dernier qui étendit la main sur ce vénérable volume. Chaque page est décorée d'arabesques, de fleurs, de figures, parmi lesquelles il en est d'une beauté remarquable. Sur la première page est l'inscription suivante : *Actavantes de Actavantibus de Florentia* hoc opus illuminavit, A. D. MCCCCLXXXV. Les armes de Hongrie avaient été peintes en nombreux endroits du livre; mais celles d'Autriche et d'Espagne ont été collées par dessus. Au dernier feuillet se trouvent représentés, sous forme de médailles d'or, les bustes de Matthias Corvin et de sa femme Béatrix d'Aragon. Ce missel fut probablement apporté à Bruxelles, par Marie, sœur de Charles-Quint, qui obtint le gouvernement des Pays-Bas, après la mort de son mari, Louis II, roi de Hongrie. Chevalier l'a décrit dans le quatrième volume des mémoires de l'Académie de Bruxelles. Dans le troisième volume des *Lettere pittoriche*, on trouve deux lettres d'Attavante au cavalier Niccolo Gaddi, datées l'une et l'autre de 1484. Une note de la traduction allemande, faite par Schorn des *Vite de' pittori* de Vasari, a rassemblé sur cet artiste le peu de détails que l'on possède sur ses travaux, détails que nous avons complétés.

AVERKAM (HENRIK VAN), peintre de paysage et de marine, né à Campen, vers la fin du seizième siècle. On ne possède aucun détail sur l'histoire de sa vie ; il fut surnommé le muet de Campen (*de stomme Van Kampen*); mais il demeure incertain s'il était en effet privé de l'usage de la parole, ou bien s'il dut cette épithète à des habitudes singulièrement retirées et taciturnes. Les connaisseurs font grand cas de ses tableaux, et surtout de ses dessins qui sont à la plume ou au crayon noir; le coloris de ses tableaux a souffert des injures du temps ; les teintes vertes surtout ont passé au noir. Il ornait ses paysages de figures d'hommes et d'animaux finement touchées ; ses ouvrages portent un monogramme qui consiste en un A placé au dessus d'un H. Cet artiste était demeuré inconnu à tous les écrivains flamands qui ont traité de l'histoire

de l'art dans les Pays-Bas; enfin, il a été récemment signalé avec les honneurs qu'il mérite dans l'important ouvrage de MM. Van Eyden et Vander Willigenil *Geschiedenis der Vaterlandsche Schilderkunst.* Quelques unes de ses compositions ont été gravées, et parfois, grâce à une confusion de monogramme, elles ont été attribuées à A. Vander Hagen; plusieurs de ses estampes portent l'indication du surnom que nous avons signalé : *H. de Stom inven.*

Le second ouvrage dont nous tenons à signaler l'existence est un guide de l'amateur d'estampes qui vient d'être mis au jour sous le titre suivant: *The Print collector, an Introduction to the knowledge necessary for forming a collection of ancient Prints. London, 1845.* C'est un mince volume rédigé par un connaisseur expérimenté et enthousiaste qui n'a point dit son nom. Les conseils qu'il donne sur le choix des estampes, sur les soins à donner à leur conservation, sont fort sages, mais nous choisirons de préférence une page où se rencontrent énumérés des exemples frappants de l'ardeur qui entraîne, de l'autre côté de la Manche, d'opulents amateurs ou des conservateurs de dépôts publics lorsqu'il s'agit de s'assurer la possession de quelque pièce capitale.

Le prix le plus élevé qu'ait jamais obtenu une estampe isolée en Angleterre, sur le champ de bataille des enchères publiques, est celui de 300 guinées (8,030 fr.)

Il fut accordé, en 1824, à la vente de la collection de sir M. Sykes, pour une épreuve d'après une nielle de Maso Finiguerra, représentant la Vierge avec l'enfant Jésus, sur un trône, entourée d'anges et de saints. Feu Young Ottley, qui fut plus tard *conservateur* du cabinet des estampes au Musée britannique, découvrit à Rome ce morceau précieux; il en fit l'acquisition, moyennant un prix très modique, et, de retour en Angleterre, il la vendit 70 guinées à M. Sykes (1).

Il n'est pas un iconophile qui ne sache qu'une des pièces capitales de l'œuvre de Rembrandt, c'est l'estampe dite des *cent florins;* ce nom lui vient de ce qu'elle fut payée pareil prix durant la vie de l'artiste, et ce fut regardé comme une somme prodigieuse. Le sujet est Jésus-Christ guérissant des malades. Après avoir tiré un fort petit nombre d'épreuves, Rem-

(1) Au sujet des travaux de Finiguerra, consultez l'ouvrage si exact et si consciencieusement exécuté de M. Duchesne : *Essai sur les Nielles*, 1826. La Bibliothèque du roi possède l'épreuve unique sur papier du nielle représentant l'Assomption de la Vierge, il a été reproduit plusieurs fois, et notamment dans les *Monuments des Arts du Dessin recueillis par le baron Denon.* Paris, 1829, tom. Ier, planche 26.

brandt exécuta quelques retouches, et il en est résulté la différence, devenue si considérable aux yeux des amateurs, entre le premier état et le second. On ne connaît que huit épreuves du premier état. En 1809, à la vente de la collection Hibbert, une d'elles fut payée 41 liv. st. 9 sh. 6 d. Elle resta trente ans chez M. Esdaile, et, en 1840, lors de la vente de cet iconophile, elle fut poussée jusqu'à 231 liv. st. (5,890 fr.) par un amateur qui commençait à se créer un cabinet. Ce prix ne paraît point démesuré, car sur les huit épreuves en question, il en est cinq qui ne sont plus exposées à paraître dans le commerce. Deux sont au Musée britannique, une dans la collection royale à Amsterdam, une à la Bibliothèque du roi à Paris, et la cinquième à Vienne dans la Bibliothèque impériale. Quant aux trois autres que nul dépôt public n'a encore absorbées, deux appartiennent à des amateurs anglais, et la dernière se trouve chez le baron Verstolk.

Le portrait de l'avocat Tolling est guère moins précieux que l'estampe des cent florins. A la vente Hibbert, en 1809, M. Pole Carew en acheta une épreuve pour 56 liv. st. 14 sh., et, en 1835, lors de la vente de M. Pole Carew, cette même épreuve fut achetée 220 liv. st. (5,610 fr.) pour le baron Verstolk. Le Musée britannique possède, de cette belle eau-forte, une épreuve magnifique, et on peut, sans risque de tomber dans l'exagération, l'évaluer à 300 liv. st. tout au moins.

Encore un exemple de la hausse qui s'est manifestée sur les Rembrandt. Son portrait, gravé par lui-même, fut payé en 1809, à cette même vente, Hibbert, 5 liv. st. (127 fr.) pour compte du duc de Buckingham. Lorsque la collection du duc fut, en 1824, livrée aux enchères, cette même épreuve fut payée 53 liv. st. 11 sh. par un célèbre amateur anglais, et, lorsqu'en 1841, le cabinet de cet amateur fut, à son tour, dispersé, le Musée britannique devint propriétaire de cette gravure, moyennant un déboursé de 105 liv. st. (2,677 fr.)

Certaines estampes, d'après Berghem, ont éprouvé un accroissement de valeur non moins prononcé que les Rembrandt dont nous venons de parler. On connaît les deux séries de huit eaux-fortes, chacune où Berghem a représenté avec une finesse et une vie extraordinaire des chèvres et des moutons. L'une de ses séries se nomme le Cahier de l'homme, l'autre le Cahier de la femme, et cela parce que sur la première estampe de chacune d'elles se trouve représenté un paysan et une paysanne. Il advint que Berghem grava six de ces estampes sur une même planche de cuivre (ainsi que Rembrandt l'avait fait pour quatre estampes destinées à un livre espagnol) ; il partagea ensuite sa planche en six morceaux différents, et dans la suite il ajouta deux autres planches à chaque série. Le hasard a voulu qu'avant l'opération infligée au cuivre, il en fut tiré une épreuve,

une seule, réunissant ainsi les six estampes. Qu'on juge du prix que tout amateur, jaloux de posséder ce que nul autre ne saurait avoir, doit mettre à cette épreuve unique en son genre. Elle se trouvait en 1809 dans la collection Annesley; elle y fut vendue 12 liv. st. 15 sh. (324 fr.) et achetée par M. de Claussin. Plus tard, elle passa dans le cabinet d'un collectionneur célèbre dont les raretés les plus insignes furent acquises pour le Musée britannique, et cette estampe fut comprise dans le marché pour le prix de 120 liv. st. (3,060 fr.). L'opinion des personnes le mieux au fait de la valeur de semblables objets est que si cette estampe pouvait se présenter de rechef dans quelque vente, elle atteindrait, tout au moins, une somme double à celle qu'elle a coûtée au Musée britannique.

G. B.

# VENTES PUBLIQUES.

Point de catalogue, cette année, qui ne brille par une petite préface historique, critique ou apologétique ; les rédacteurs semblent s'être donné le mot sur ce point. Cette prose d'expert vantant sa marchandise, ou de collatéral enchanté de faire une bonne fois l'éloge d'un parent doué de toutes les vertus, est assez peu régalante par elle-même et nous ne chercherions pas de gaieté de cœur à nous en occuper, si elle n'avait parfois de graves inconvénients. C'est le propre de la lettre moulée d'appeler la critique, et dans cette occasion nous ne devons pas plus laisser passer sans la signaler la réclame effrontée du faussaire, que des notions historiques inexactes qui essaieraient de se glisser à l'abri d'un semblant de bonne foi ou de renseignements intimes. Nous aurons quelques torts de ce genre à redresser dans notre examen des ventes de la saison.

Un graveur distingué, M. Alex. Tardieu est mort le 3 août 1844 dans un âge fort avancé ; il était né le 2 mars 1756. C'était le dernier représentant d'une de ces familles d'artistes de talent dont on rencontre tant d'exemples dans l'histoire de la garvure française. Un de ses aïeux, Nicolas-Henri Tardieu, connu par de nombreux travaux, date du dix-septième siècle ; on lui doit entre autres choses les Batailles d'Alexandre qu'il grava en petit concurremment avec Jean et Benoît Audran, et le grand Embarquement pour Cythère, d'après Watteau. Son fils Jacques Nicolas, et son neveu Pierre François, ont beaucoup produit pendant tout le siècle dernier.

Alex. Tardieu, élève de George Wille, ne fut pas un des moins distingués de la famille. Émule de Bervic qui, ainsi que Muller, avait été son condisciple dans l'atelier de Wille, il conserva mieux qu'eux dans les portraits la tradition des grands maîtres de notre école, Nanteuil et Edelinck ; il a laissé d'excellents travaux en ce genre ; on lui doit aussi saint Michel terrassant le démon, d'après le tableau de Raphaël du Musée du Louvre, et la Communion de saint Jérôme, d'après la composition du Dominicain. M. Desnoyers est un des élèves d'Alex. Tardieu.

Certes, rien de mieux que de rappeler au public les titres d'un artiste dont on vend la modeste collection, et nul ne peut le faire plus utilement

que ceux qui ont vécu dans son intimité; mais où était la nécessité de glisser, chemin faisant, une odieuse calomnie contre Louis David.

« Dans les dernières années du règne de Louis XVI, dit l'auteur de la « notice, Alex. Tardieu avait été chargé de graver le portrait de Marie-An- « toinette, d'après Dumont, et, malgré les jours orageux de la révolution, « il poursuivait courageusement son œuvre, quand un peintre célèbre, « membre de la Convention, lui défendit de continuer cette planche (*et « l'on sait quel pouvait être à cette époque d'exaltation le prix de la « résistance*), en lui enjoignant, pour faire amende honorable, de graver à « son choix le portrait de Marat ou de Lepelletier de Saint-Fargeau. » Il n'y a dans tout cela qu'exagération et mauvaise foi. Louis David était très lié avec Tardieu, qu'il aimait. A l'époque où il venait de terminer les *derniers moments de Lepelletier* et le *Marat expirant*, qui sont peut-être restés ses plus belles productions, la Convention décréta que le dernier sujet serait gravé aux frais du trésor. Le peintre jeta les yeux sur Alex. Tardieu pour l'exécuter, et éprouva un refus formel; le graveur se fit même long-temps prier pour graver l'autre, car David payait mal et payait peu les gravures qu'il faisait faire, et si, pour décider Alex. Tardieu à graver son œuvre, il fit entrer cette considération qu'il serait bon pour lui de laver quelques peccadilles aristocratiques qu'il pouvait avoir sur la conscience par l'exécution d'un ouvrage de ce genre, jamais cette insistance ne prit le caractère odieux qu'a voulu lui donner le biographe, c'est ainsi du moins que le racontait M. Tardieu lui-même.

Du reste, Tardieu était loin d'avoir pour le gouvernement républicain les répugnances qu'on lui prête, et semble plutôt en avoir recherché les faveurs. On lui doit la gravure de plusieurs planches d'assignats, et il obtint le titre de graveur du ministère de la marine sous la république. Rien n'est donc plus faux que cette sentimentalité bourbonienne dont on a voulu l'affubler; comme artiste, son œuvre est témoin qu'il travailla avec un soin égal pour tous les régimes. Quant à la planche de la mort de Lepelletier, puisqu'on jugeait à propos d'en parler, peut-être aurait-il mieux valu en raconter toute l'histoire qui est piquante. Le prix de la gravure convenu entre Alex. Tardieu et Louis David, le tableau fut porté chez le graveur où il resta long-temps : les circonstances n'avaient pas tardé à changer, et l'ouvrage terminé, le peintre ne se pressait pas d'en payer le prix. Un beau jour il envoya chercher son tableau, et M. Tardieu resta avec sa planche dont quelques épreuves seules avaient été tirées et étaient encore toutes entre ses mains.

Lorsque vint la Restauration, la famille de Lepellier Saint-Fargeau, qui n'avait jamais partagé son enthousiasme révolutionnaire, voulut pos-

séder à tout prix le tableau célèbre qui en était un si éclatant témoignage. M. de Forbin fut chargé de cette négociation qui fut onéreuse, David ne lâcha pas son œuvre à moins de 80,000 fr.; lorsque cette nouvelle se répandit un jour à l'Académie, grande fut la stupeur du futur directeur des musées royaux, lorsqu'on lui annonça que Tardieu avait déclaré en avoir une planche entièrement terminée ; il courut aussitôt chez l'artiste, lui fit envisager la grandeur du sacrifice déjà fait, et l'importance qu'il y avait pour la famille Saint-Fargeau de posséder la planche gravée. L'artiste parla de la modeste rémunération de son travail, M. de Forbin, s'attaquant aussitôt à sa délicatesse, lui observa que ce n'était pas dans une semblable circonstance qu'il était convenable de parler d'argent, et Tardieu lui livra naïvement et consciencieusement la planche, et les quelques épreuves qui en avaient été tirées sans en excepter une ; il en fut remercié, mais non payé, c'est ainsi qu'on agissait alors. Plus tard, ce n'est que par hasard qu'on en retrouva une épreuve unique qui est devenue la propriété du cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale, épreuve incomplète sur laquelle on a fait disparaître la partie où était écrit : *Je vote la mort du tyran.* Le tableau qu'on avait cru détruit existe encore, dit-on, entre les mains de M. de Boisgelin de Saint-Fargeau, il n'est guère probable que la planche ait eu le même bonheur.

La collection de M. Jean Pagin renfermait un choix précieux de garvures au burin, et quelques tableaux des peintres français du commencement du siècle, Drolling, Demarne, Taunay, avec lesquels il avait été intimement lié. Ces dernières productions, comme presque tout ce qui tient aux arts de l'école impériale, n'ont qu'un médiocre succès dans les ventes de nos jours ; nous en donnons néanmoins les prix ainsi que ceux des estampes les plus recherchées. On remarquera parmi les modernes une épreuve de la Cène de Léonard de Vinci, adjugée pour 4,000 fr. C'est le prix le plus élevé qu'une estampe ait jamais atteint dans les ventes françaises.

**Demarne** (Jean-Louis.)

Le repos des moissonneurs. Sur bois. Larg. 0 m. 25 c. Haut. 0 m. 22 c. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 152

Une foire de village, grande composition animée par de nombreuses figures d'hommes et d'animaux. Sur bois. Larg. 0 m. 60 c. Haut. 0 m. 45 c. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 655

Vue d'un canal ; sur le devant, des voyageurs descendent d'un coche d'eau. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 430

Vue d'une grande route, diligence arrêtée à la porte d'une auberge. Ces deux tableaux qui font pendant étaient exposés au salon de l'an XII. Sur bois. Larg. 0 m. 57 c. Haut. 0 m. 44 c. . . . . . 460

**Drolling.** (Martin.)

Jeune homme à mi-corps appuyé sur une croisée, tenant un violon à la main. Tableau sur toile, signé Drolling, 1800. C'est le por-

trait du fils de l'artiste, aujourd'hui peintre d'histoire. Haut. 0 m. 44 c. Larg. 0 m. 36 c. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 170

Un enfant aveugle jouant de la flûte. Dans le fond, à gauche, un berger et son troupeau. Sur toile, signé Drolling, 1797. Larg. 0 m. 31 c. Haut. 0 m. 23 c. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 230

Petite laitière assise, à ses pieds sa boîte au lait, et près d'elle une table chargée de légumes. Pendant au précédent. Sur toile. Larg. 0 m. 31 c. Haut. 0 m. 23 c. . . . . . . . . . . . . 380

Intérieur. Un jeune homme appuyé près d'une croisée fait des bulles de savon, un enfant est assis à ses pieds. Sur bois. Haut. 0 m. 31 c. Larg. 0 m. 23 c. . . . . . . . . . . . . . . . . . 230

La marchande d'oranges et la marchande de mouchoirs. Deux tableaux faisant pendant, signés Drolling, 1815. Larg. 0 m. 45. c. Haut. 0 m. 36 c. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 412

### Taunay.

Episode de la campagne d'Italie. Eglise transformée en ambulance, où sont amenés plusieurs blessés de l'armée française. Tableau sur toile, exposé au salon de l'an VI. Larg. 0 m. 65 c. Haut. 0 m. 45 c. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 343

Intérieur d'une ville d'Italie. Moine prêchant devant un nombreux auditoire, près d'une chapelle à gauche. Sur toile. Larg. 0 m. 80 c. Haut. 0 m. 60 c. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 524

### ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES.

BALECHOU. Sainte Geneviève, d'après Vanloo. Epreuve avant la lettre . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 155

BERVIC. L'enlèvement de Déjanire, d'après le Guide. Epreuve avant la lettre. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 200

BOLOWERT. Le serpent d'airain, d'après Rubens. Ep. du premier état avant les armes et la dédicace. . . . . . . . . . . . 28

— Le couronnement d'épines, d'après Van Dick. Ep. avant les contretailles. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 380

P. DREVET FILS. Portrait en pied de Bossuet, d'après H. Rigaud. Première ép. avec le mot : *trecenses* pour *trecensis*, et avant les contretailles sur le dos du fauteuil, dite ainsi : au fauteuil blanc. . . 220

ALBERT DURER. Adam et Ève, belle épreuve. . . . . . . 280

— Le cavalier de la mort. . . . . . . . . . . . . . . . 171

G. EDELINCK. La sainte famille, d'après Raphaël. Première ép. avant les armes de Colbert, et les lignes tracées pour le titre sont très apparentes. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 501

— La Madeleine, d'après Ch. Lebrun. Ep. avant la bordure autour du sujet. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 110

— Le Christ aux Anges, d'après Le Brun, avant l'adresse de Drevet, le nom d'Edelinck qui est dans la marge est écrit *Edelink*. .

MARC-ANTOINE RAIMONDI. Le Parnasse, d'après Raphaël. . . 349

RAPHAEL MORGHEN. La Cène, d'après Léonard de Vinci. Rare épreuve avant toute lettre, seulement les armes dans la marge. . 4,025

— La même estampe avant la lettre, la dédicace tracée. . . . 1,535

— L'aurore, d'après le Guide, avant la lettre. . . . . . . . 825

— La Madeleine en prière, d'après Murillo. Ep. avant la lettre. 227



# DU JURY

DES

# EXPOSITIONS DU LOUVRE

---

A chaque exposition nouvelle les opérations du jury d'admission soulèvent parmi les artistes, et dans la presse des réclamations trop justement fondées pour que nous puissions négliger de nous y associer pour notre part, et si notre périodicité irrégulière ne nous permet pas toujours de joindre en temps opportun notre voix, à tant de voix qui s'élèvent contre d'aussi criants abus, nous essaierons de suppléer à ce manque d'à propos par un examen plus sérieux de la question. Chaque année donc, avec cette tranquillité que donne la médiocrité et l'esprit de parti, le jury académique, sans se soucier autrement des griefs et des plaintes, fonctionne aussi partial et aussi inintelligent. L'administration du musée, — toute puissante pour faire cesser le mal, — soit incurie ou mauvais vouloir, semble en cela le seconder admirablement, et quelques architectes, quelques sculpteurs des plus obscurs qui forment sa majorité, s'érigent en arbitres du goût et décident à tort et à travers d'un art qu'ils ignorent. Contre ce fait brutal, car le mal n'est pas dans l'institution du jury lui-même, mais bien dans son organisation, nous ne pouvons rien ma-

tériellement, mais qu'il nous soit permis de dire aux membres de cette majorité, que seule nous accusons que comme artistes d'abord, ils sont incompétents ; qu'ensuite, comme hommes, en refusant à chacun, dans ce paisible champ de l'art, le soleil auquel tout artiste peut raisonnablement prétendre, ils font une action qui n'est ni digne ni honorable, et que le public s'en émeut à bon droit.

Nous comprenons jusqu'à un certain point qu'en toute conscience, des architectes, des graveurs, des sculpteurs, puissent être d'un avis opposé à celui des peintres, surtout lorsqu'il s'agit d'apprécier dans un tableau quelques qualités qui sont particulières à l'expression de la couleur, de l'effet et de la lumière ; mais comme ces qualités sont aussi plus que toute autre, avec le dessin perspectif, celles qui font de la peinture un art tout-à-fait à part, nous ne pouvons concevoir qu'un sentiment de convenance n'entraîne pas alors les architectes et les sculpteurs à partager l'opinion des artistes spéciaux qui leur sont adjoints. La peinture, il est vrai, est appréciable par tout le monde, et la moindre opinion sur un tableau n'est pas sans intérêt ; mais s'ensuit-il que tout le monde soit également propre à la juger quand ce jugement doit condamner sans appel. Bien loin de croire que les architectes et les sculpteurs soient alors les juges qu'il faudrait choisir, nous pensons, au contraire, qu'ils sont les moins préparés à rendre, entre diverses peintures, un jugement équitable.

Il n'est guère possible qu'un artiste ait consacré toute sa force, toute son aptitude à l'étude d'un seul art, sans avoir quelques préjugés incompatibles avec les autres. Le sculpteur ne considère la nature que sous les conditions spéciales qui conviennent à son art. Ces conditions, par l'habitude de les rechercher, acquièrent à ses yeux un trop haut prix ; il les confond avec les beautés réelles, c'est le défaut justement reproché aux artistes de faire au métier une part trop grande, est-il alors possible au sculpteur appelé à juger des tableaux de n'y pas rechercher ces qualités factices, conséquences nécessaires de son métier, et qui sont antipathiques à la peinture ? Est-il possible aussi qu'il ne montre pas, dans son jugement, une préférence exclusive pour les tableaux qui peuvent lui rappeler ses propres études et sont

pour ainsi dire des descendances de la sculpture, tandis qu'il n'aura aucune estime pour d'autres qualités de la peinture qui ne sont pas de son art, et dont il ne connaît ni l'intérêt, ni les difficultés?

Comment pourrait-il tenir compte au tableau qu'il juge, d'un mérite qu'il n'estime pas, ou bien peu, dans Rubens, Véronèse, Corrége, Titien, Rembrandt, Cuyp, Ostade, Claude Lorrain et quelques autres grands artistes qui ont si bien traduit les beaux effets de la nature? Faut-il donc que les jeunes peintres renoncent à la prendre pour modèle, et qu'ils désavouent malgré leurs yeux et leurs penchants l'exemple de ces maîtres, parce qu'il peut déplaire aux sculpteurs membres du jury d'exposition?

C'est pour ainsi dire avec le doigt que le sculpteur juge un tableau; il y cherche malgré lui cette réalité qui est tout son art; tandis que la peinture n'a pas de réalité, ne doit pas même en avoir. Nous ne parlons pas ici de celle qui n'est à proprement parler qu'un dessin enluminé, et n'a aucunement la prétention de rendre les effets naturels. La peinture ne doit que savoir mentir, et ce mensonge, on ne l'entend qu'au point de vue.

Les architectes sont également prévenus, et leur prévention pour être différente n'en conduit pas moins aux mêmes résultats. Depuis quelques années, préoccupés de la décoration des édifices, ils ont pris à cet effet un tel goût pour les peintures des treizième et quatorzième siècles, qu'ils en sont venus à ne considérer les tableaux des écoles vénitiennes et flamandes, que comme de malheureuses erreurs. L'étude de leur art, dont la base, comme les détails, ne sont à vrai dire que des traditions, leur rend antipathique tout ce qui est nouveau, tout ce qui est inspiré. Ils n'ont jamais étudié la nature, et ne savent pas gré des efforts qui tendent à l'imiter.

Quant au progrès, ils ne le comprennent possible qu'à reculons. Ce qu'ils aiment surtout, ce qu'ils jugeront favorablement, c'est l'image byzantine qu'ils rêvent sur leurs murs. C'est le retour aux traditions conventionnelles des peintures gothiques, et ce qu'ils apprécient le moins dans la peinture, ce qu'ils n'aiment pas enfin, c'est le tableau, et on les en fait juges!

Nous n'entrerons pas dans la discussion du talent ou plutôt du

degré de talent de quelques artistes trop souvent mis en cause. Ce sur quoi nous voulons surtout insister, c'est sur le droit que s'arrogent quelques membres de l'institut de discuter la tendance de ces talents.

Nous conviendrons que Raphaël possédait un style plus noble que celui de Murillo ou des Flamands ; mais refuserez-vous une madone de Murillo ou de Rubens, parce qu'il lui aura donné le costume de son temps?

Et Raphaël lui-même, ne passe-t-il pas aujourd'hui aux yeux de certaines gens pour entaché de mauvais goût? N'y a-t-il pas les partisans de l'école primitive qui sacrifieraient volontiers comme des excentricités tout ce qu'a produit l'art du seizième siècle?

Un jury du Louvre ne doit même pas juger du talent, car le talent est la chose la plus rare : d'ailleurs, le degré de talent est inappréciable; il ne doit juger que de la simple aptitude à représenter des figures avec un pinceau, des couleurs, ou d'après les lois de la perspective, sera-t-il possible de s'arrêter dans cette voie ridicule si chaque membre du jury est appelé à faire valoir son goût particulier.

Le goût dans les arts change tous les vingt ans, souvent il se modifie plus vite. Le talent de M. Ingres est reconnu aujourd'hui pour incontestable; les peintres, dont le goût et la manière lui sont le plus opposés, ne peuvent nier son mérite; cependant il ne faut pas être bien vieux pour se rappeler le temps où M. Ingres était au banc de l'école: ses productions étaient profondément antipathique à tous les élèves de David; il languit plus de vingt ans dans l'abandon et l'oubli à cause de son opposition au système académique qui prévalait alors. Il ne vivait que des mesquines commandes de quelques particuliers. Il était réduit à faire des portraits à la mine de plomb pour tirer un parti tant soit peu lucratif de son talent. Aujourd'hui que des jeunes femmes ou des apprentis peintres, à peine dignes de ce nom, sont chargés de travaux ou voient leurs peintures achetées par le ministre, on croira difficilement que M. Ingres ait été abandonné tout-à-fait par les encouragements du gouvernement. Beaucoup d'académiciens, qui s'appuient aujourd'hui sur l'ascendant de son nom pour écarter des

ouvrages qui leur déplaisent, retrouveraient facilement dans leur mémoire la trace de l'antipathie que ce nom leur faisait éprouver vers 1810.

Nous déclarons franchement notre ignorance des titres de plusieurs académiciens à la renommée, mais nous n'avons garde de contester les succès d'école qui les ont portés à l'Académie, et cette influence qui les a placés pour la plupart à une position élevée dans les arts, est justement le mérite que nous voudrions le moins leur voir quand on en fait des juges appelés à prononcer sur les manières de plusieurs centaines d'artistes de toutes les écoles et de toute couleur qui attendent leur décision dans l'anxiété, comme un arrêt de vie ou de mort.

Les membres du jury se croient à tort les conservateurs du goût : ils ont le leur et doivent naturellement le préférer dans les ouvrages qu'ils admettent; mais on ne peut trop insister sur ce point, et c'est ce qu'il faut répéter à satiété en commençant et en finissant : le goût est transitoire, et le sera toujours.

Du temps de Lebrun, on ne jurait que par les Carrache; le Guide était le maître des maîtres; on ne faisait le voyage d'Italie que pour l'étudier et l'admirer; Raphaël et Michel-Ange étaient regardés comme des hommes dont le nom méritait le respect, mais personne ne s'avisait de les imiter. Le règne de l'école de Bologne a continué dans toute l'Europe jusqu'à l'avènement de David : c'est ce goût qui a engendré l'école de Boucher et de Vanloo. Sous l'influence de David, Raphaël n'eut encore d'autre réputation que celle que les gens de lettre lui avaient faite. On ne jurait alors que par l'antique, et encore ne savait-on l'interpréter que dans un sens assez étroit.

Il était réservé à M. Ingres de réhabiliter tout-à-fait l'école romaine; il a prêché d'exemple à cet égard, et cet exemple a enfanté de nombreux disciples. Mais, ô inconstance de l'esprit humain, nous entrevoyons déjà la fin de ce règne imposant. Des adeptes, plus perspicaces ou plus amoureux du changement, ont été trouver de la nouveauté dans l'imitation des types primitifs de la peinture. Ainsi que nous le disons plus haut, Raphaël, loin d'être pour eux ce qu'il est pour tous les gens de bon sens, le soleil de l'art en Italie et le génie de la peinture, par excellence, n'a été

qu'un réformateur imprudent qui a gâté des types divins par un alliage païen qui mène tout droit à la décadence dont il est le premier échelon descendant.

Chaque classe du jury juge donc ainsi de la peinture, avec les passions de son état, auxquelles viennent se joindre les préjugés, de l'âge et les tendances du goût, et les véritables qualités de cet art se trouvent inappréciées, parce que les peintres sont en minorité dans le jury. Depuis long-temps, MM. Ingres, Horace Vernet, Delaroche, Drolling, Abel de Pujol, Granet, et deux autres, dont les noms nous échappent, ont protesté par leur absence du jury contre cette minorité des peintres. Ils ne veulent pas que leur présence sanctionne des actes qu'ils désapprouvent, et qu'ils ne peuvent empêcher. M. Schnetz est à Rome, comme directeur de l'Académie. — Cinq peintres donc, sur quatorze qu'ils devraient être, ont pu se présenter cette année au jury : MM. Hersent, Blondel, Picot, Couder, et M. Bidault le paysagiste, mais l'année prochaine, il n'y en aura peut-être pas un; car ces messieurs, qui ont persisté jusqu'à présent dans leur devoir, paraissent las de faire tous les ans des efforts que rendent à peu près inutiles de mauvais principes, une mauvaise organisation de jury.

Il semble qu'il serait facile au directeur des Musées royaux de séparer le jury par sections. Chaque classe jugerait sa spécialité, une mesure si simple porterait remède à tout.

N'est-il pas raisonnable que les peintres soient jugés par les peintres; les sculpteurs par des sculpteurs, etc.; on pourrait aussi diminuer pour le jury le grand nombre des tableaux et le désordre qui en est inséparable. Mettre une classe de peintre en dehors du jugement. — Ceux, par exemple, qui ont reçu la première ou la seconde médaille; ceux qui ont été décorés pour leurs travaux.

Diminuer le nombre des juges serait aussi le moyen d'obtenir dans leurs décisions plus d'attention, plus de soin, plus d'accord et plus de justice. Il arrive souvent dans l'état présent des choses que les juges de la veille ne sont pas ceux du lendemain; et, cependant, chaque juge, chaque loi, puisque la loi ici c'est le goût du juge et sa disposition à l'indulgence ou à la sévérité. S'il

s'agissait d'autre chose que de tableaux, de tels caprices dans la loi seraient odieux.

Il serait aussi plus facile à cinq personnes qu'à quatorze de se réunir avec exactitude. Il y aurait donc au moins ce premier point de justice que les juges seraient les mêmes pour tous les tableaux, et si une rigoureuse exactitude rendait ce devoir plus pénible, la fonction de juré, partagée ainsi, aurait l'avantage de ne revenir que tous les trois ans.

Mais que pourrions-nous ajouter qui n'ait déjà été dit cent fois, et ce mauvais vouloir de l'administration qui laisse subsister de semblables abus qu'il lui serait facile de conjurer, n'est-il pas inexplicable. Cet arbitraire, qu'exploitent quelques misérables rancunes qui ne savent agir que dans l'ombre, ne profite à personne ; funeste à l'art, il est odieux à tous, et ne fait que compromettre chaque année cette large et splendide hospitalité que la royauté lui accorde dans son Louvre.

R.

LES

# BAINS DE JULES II

## AU VATICAN.

Lorsqu'on a parcouru au Vatican les loges et les stanze, on croit généralement avoir vu toutes les fresques que Raphaël a peintes en l'honneur de la papauté. Car Raphaël, dans les stanze surtout, n'est pas l'historien du catholicisme, il est l'historiographe officiel des papes. Ses peintures sont presque toujours des allusions à l'histoire contemporaine.

Cependant au dessus des chambres nues et austères où l'*Urbinate* a tracé les hauts faits épiques, héroïques, du catholicisme, au dessus de ces peintures solennelles et majestueuses, inspirations lyriques du plus grand génie de l'art, il y a une toute petite salle anonyme que presque personne ne visite, ne connaît même.

Lorsqu'on monte par ces hauts escaliers de brique, rompus et brisés sous le pied des mules qui portent l'eau au grenier du Vatican, et qu'on est arrivé au troisième étage, on pousse une petite porte qui ouvre sur une galerie de bois, suspendue extérieurement au dessus de la seconde cour. Cette galerie de planches n'a qu'une grossière balustrade. Elle longe les fenêtres cintrées qui éclairent la salle de Constantin.

Après avoir fait trente pas, on arrive à la porte d'un logement de *camerière*. On entre d'abord dans une cuisine. Rien de plus simple, de plus patriarcal que cette cuisine reléguée sous les combles du Vatican. On trouve là toute une colonie de poules et de pigeons, espèce de basse-cour aérienne, qui roucoule et caquette sur la tête de la papauté.

Là, demeure une famille, ce qui est rare dans les habitations pontificales, car presque toutes les charges sont accordées au clergé ordinaire ou séculier. C'est là qu'on demande à visiter les bains de Jules II, permission qui n'est guère accordée que par les domestiques et en l'absence des locataires. Cette salles de bains, perdue et oubliée au troisième étage, a été gravée dans la collection générale des œuvres de Raphaël, et n'est mentionnée dans aucun itinéraire, dans aucune histoire de la peinture. Cependant cette salle est, avec la chambre de la Fornarina, une des curiosités les plus instructives pour l'histoire de l'art, et les plus intéressantes pour la biographie de Raphaël.

Cette salle, qui n'a guère plus de huit pieds, est, à quelques dégradations près, entièrement conservée. Il n'est pas douteux que l'architecture ne soit de Raphaël. La petite fenêtre cintrée, qui éclaire la pièce, rappelle exactement le style de Bramante que Raphaël s'était approprié. Cette fenêtre est décorée avec une coquetterie de moulures que le Bramante, sobre jusqu'à la sécheresse, n'eût jamais voulu admettre. Sur chaque face des murs, l'artiste a mis une niche de même dimension, de même forme que la fenêtre, et ornée aussi de moulures dorées. Dans ces niches, qui peuvent avoir un mètre de hauteur, il y avait probablement des aiguières et des eaux de senteur pour Sa Sainteté ; car, s'il faut en croire ces peintures, le rude et fougueux La Rovère, qui déposait volontiers la mitre pour le casque, qui laissait la bénédiction pour le coup d'épée, et opérait contre ses sujets rebelles des conversions à coups d'arquebuse, mettait assez aisément une voluptueuse élégance dans les détails de sa toilette.

La mosaïque est de vert antique. On voit encore les ornements de marbre des deux conduits qui versaient l'eau dans la baignoire ; mais la partie la plus curieuse de cette salle, c'est l'ornementation. Malheureusement ces fresques ont beaucoup souffert. Autrefois cette salle servait d'office. On trouve partout la trace des clous où les cuisinières accrochaient les jambons. Plus tard, le camerière y instala son cabinet de travail. Les livres et les étagères remplacèrent les jambons. Toute une fresque même a été enlevée par le fait de la négligence ou d'une admiration trop vive. Quoi qu'il en soit, il reste encore un grand nombre de ces admirables peintures.

Toutes les biographies racontent que Raphaël entra un jour avec son élève, Jean d'Udine, sous les voûtes des Thermes de Titus, et qu'après avoir copié les arabesques qui ornaient la maison d'or de Néron, il fit combler les salles qu'il avait explorées, afin d'ensevelir son plagiat. Quelques critiques révoquaient en doute cette histoire, d'autant plus que les arabesques et les figurines des loges peuvent être inspirées, mais ne sont

certainement pas copiées des arabesques et des figurines antiques. L'élément de la renaissance y domine l'élément du paganisme ; ensuite, il n'entrait pas dans les idées de Raphaël ni dans celles du siècle, d'utiliser la tradition en la déguisant : on la prenait, on se l'assimilait, mais on ne s'en cachait pas.

Cependant la salle de bains de Jules II semble prouver chez Raphaël ou plutôt chez Jean d'Udine, l'imitation des fresques antiques. Les tons sont les mêmes sur les mêmes fonds rouges. Vous croiriez voir un triclinium de Pompéi, ou les bains de Livie.

L'antiquité, dans les ornements des bains de Jules II, n'est pas interprétée : transformée par le génie propre du peintre et de l'époque, comme dans les arabesques des loges, elle est copiée, décalquée en entier.

L'ornementation de cette salle est donc antérieure à celle des loges, qui est beaucoup plus originale. Ainsi à l'époque de sa dernière manière, Raphaël s'éloignait lui-même et cherchait à éloigner son école de l'antiquité. Dans les ornements de la Farnésine, il n'y a plus trace des modèles des thermes de Titus et des bains de Livie.

Les sujets que Raphaël a traités et mis sous les yeux du pape sont de curieuses révélations pour les mœurs du temps. Le boudoir de la célèbre courtisane Impéria, ensevelie à Saint-Grégoire avec une inscription tumulaire : « Ci-gît la courtisane Impéria, digne d'un si grand nom ; » ce boudoir n'avait certes pas de peintures, je n'ose dire aussi licencieuses, mais tout au moins aussi païennes. Ces figurines, dessinées avec toute la grâce de Sanzio, avec cette passion un peu sensuelle du Triomphe de Galatée, représentant des scènes d'amour, des nymphes et des satyres, Vénus et Cupidon, Apollon qui caresse une nymphe ; enfin tout ce que la poésie grecque avait de réminiscences érotiques était étalé sur ces murailles, où le grand pontife des doctrines de continence venait déposer sa robe sans tache, et, nu devant des figures nues, s'entourer, comme saint Antoine, de visions voluptueuses, pour avoir le mérite de les combattre.

Il est vrai qu'aujourd'hui des livres de piété cachent les baisers des nymphes et des faunes.

EUGÈNE PELLETAN.

# VENTE

## DE LA COLLECTION

# D'OBJETS D'ART ET D'ANTIQUITÉ

### DE FEU M. N. RÉVIL.

---

Quand M. Narcisse Révil mourut, il y a bientôt un an, j'écrivis sur cette perte une note que je présentai à un *grand journal*. Le grand journal ne fit accueil ni au biographe ni à son héros, et je ne connais pas un recueil qui ait rendu à la mémoire de cet amateur l'hommage qui lui était dû. Je répare, comme je le puis, cette regrettable lacune.

Quant à l'histoire de M. Révil, elle est courte, et d'ailleurs je n'en sais pas grand'chose. Il avait fait une fortune honnête dans le commerce des tissus; retiré des affaires, quoique jeune encore, il se livra sans réserve à sa passion pour les objets d'art et les antiquités. Une maladie violente l'enleva tout à coup en mars 1844, à ses goûts et à ses habitudes. Il n'a jamais écrit un mot, que je sache, et j'ignore s'il faut regretter qu'il n'ait point écrit : cette réserve était un mérite qui commence à devenir rare de notre temps.

M. Révil n'était ni littérateur, ni savant, ni artiste : c'était un amateur. Mais cette unique qualité, il la possédait dans le degré le plus éminent. Son goût et son expérience embrassaient presque tous les genres : il se connaissait également bien en tableaux, en dessins, en estampes, en bronzes, en vases antiques. Dans les derniers temps, il avait commencé à rassembler des médailles, et son tact y était devenu promptement remarquable.

M. Révil avait de l'aisance, mais point de richesses : il n'aspirait qu'aux belles choses et savait les payer largement. C'était le moyen d'épuiser promptement ses ressources; mais une heureuse disposition de son caractère le mettait à l'abri de ce danger. *Posséder* ou *avoir possédé*, c'était pour lui à peu près la même chose. Il passait d'une série à une autre, non par goût, mais par nécessité. Je l'ai vu dans des ventes montrer des objets d'un grand prix, en disant avec un sourire de satisfaction : *j'ai eu cela*. C'était à ses yeux comme s'il l'avait encore.

Chose singulière pourtant! avec cette nécessité de changement, et cette indifférence pour la longue possession des objets, M. Révil n'était point un *brocanteur*. Les procédés du maquignonnage lui ont toujours été inconnus : il achetait bien; il vendait loyalement. Ses avis étaient sûrs; il n'en faisait point parade et ne les refusait à personne : une telle délicatesse est rare, et je n'ai trouvé la sienne mise en doute par personne.

Il parlait peu : sa tournure était vulgaire, ses traits sans régularité; pour les animer, pour donner à son regard une vivacité tout-à-fait remarquable, il fallait le vrai beau, sur lequel il ne se trompait pour ainsi dire jamais.

Les amateurs, comme l'était M. Révil, sont aussi utiles que les savants. On apprend beaucoup à leur école, et tous ceux qui, comme l'auteur de cette note, ont eu fréquemment recours au goût et à l'expérience de M. Révil, s'en sont toujours bien trouvés. Son nom s'associe dans ma mémoire à celui des autres membres de la réunion des *jeudis*, chez M. Durand; je ne les ai pas tous connus, et il n'en subsiste plus qu'un petit nombre. Là on sentait ce que vaut le tact chez des hommes de pur instinct, quand à la disposition naturelle se joignent une longue expérience et la docilité à suivre les bons conseils.

On décerne aujourd'hui le titre de *grands citoyens* à des hommes qui n'ont eu dans toute leur vie d'autre préoccupation que celle d'accroître de leur fortune particulière : on trouve que les fruits de cette âpreté profitent à tous, et je consens à accepter ce paradoxe officiel. Je demande seulement à la reconnaissance nationale de ne pas oublier tout-à-fait d'autres bienfaiteurs publics,

donc l'égoïsme me paraît plus aimable et presque aussi utile. C'est beaucoup, quand on a pris la résolution de ne penser qu'à soi, que de se concentrer au moins dans des jouissances élevées, comme celles de l'art. On contribue ainsi à la politesse de la nation dont on fait partie, et par conséquent à sa bonne renommée : on attire les beaux ouvrages, les objets précieux, on contribue à épurer les collections publiques ; on crée à son pays des amis parmi les gens de goût dont le suffrage a plus de poids en ce monde qu'on ne le pense d'ordinaire. On retarde enfin cette barbarie d'une époque qui se matérialise, barbarie qui sera la pire de toutes, parce qu'elle n'a pas pour excuse l'ignorance et les calamités, parce qu'elle naît de la richesse et du bien-être, parce qu'elle est vieille, et conséquemment sans ressource.

A ces titres, le nom de M. Révil ne devrait point périr : puisse au moins le témoignage imparfait que je lui rends contribuer à le sauver de l'oubli !

CH. LENORMANT.

## LISTE DES PRIX D'ADJUDICATION.

M. N. Révil avait possédé des collections nombreuses et choisies d'estampes anciennes, de dessins et de bronzes antiques, vendues successivement en 1838 et 1842. Lorsque la mort est venue le prendre, il s'occupait à réunir des médailles grecques et romaines, des pierres gravées et des vases peints antiques ; mais il lui était resté de nombreux et beaux spécimens des objets qui formaient ses collections antérieures, son catalogue de vente se composait donc de médailles, vases antiques, marbres, tableaux, dessins et estampes anciennes, nous signalerons les plus remarquables.

### MÉDAILLES GRECQUES EN OR.

Prix d'adjudication.

TAPANTINΩN. Tête de femme diadémée et voilée, à droite. R. Neptune assis, tenant un trident, devant lui un petit enfant qui lui tend les bras dans le champ. T. et astre. AV. 4. . . 610 fr.

SYRACUSÆ. Tête de Jupiter laurée, à gauche. R. ΣΥΡΑΚΟΣΙ (ΩΝ). Pégase volant, à gauche ; dessous, trois points. AV. 2. . 210

SYRACUSÆ. Tête de Proserpine à gauche, cheveux dans un *reticulum* orné d'étoiles. R. Hercule, un genou en terre, étouffant le lion. AV. 3. . . . . . . . . . . . . . . 485

Athenæ. Tête de Pallas à droite. r. ΑΘΕ. Chouette à droite ; derrière, branche de laurier, devant un symbole de forme cylindrique. AV. 3. . . . . . . . . . . . . . . . . . 410 fr.

DOUBLES STATERES *en électrum.*

Tête diadémée à gauche ; dessous, poisson. r. Aire en creux, divisée en quatre parties. AV. 4. . . . . . . . . . . 125

Tête de femme diadémée à gauche ; dessous, poisson. r. Aire en creux, divisée en quatre parties. AV. 4. . . . . 405

Lion marchant à gauche ; dessous, poisson. r. Aire en creux, divisée en quatre. AV. 4. . . . . . . . . . . . . . . 205

Victoire assise à gauche, tenant l'*acrostolium ;* dessous, poisson. r. Aire en creux, divisée en quatre parties. AV. 4. . 135

Hercule enfant, à genoux, étouffant les serpents ; son frère Iphiclès, qui est derrière, semble vouloir fuir ; dessous, poisson. r. Carré creux, divisé en quatre parties. AV. 4. . . . 430

ΘΕΩΝ. Têtes accolées et diadémées de Ptolémée, Soter et Bérénice. r. ΑΔΕΛΦΩΝ. Têtes accolées et diadémées de Ptolémée Philadelphe, et d'Arsinoé, derrière un bouclier. AV. 7. 470

Ptolemæus iii. Tête de Ptolémée III, ceinte d'un diadème radié, un trident sur l'épaule. r. ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Corne d'abondance ornée du diadème, et radiée ; dans le champ, ΑΙ. AV. . . . . . . . . . . . . . . . 451

ΜΟΚΑΔΦΙCΗC. ΒΑCΙΛΕΥC. ΟΟΗ. Buste de Mokadphises, la tête coiffée d'une tiare diadémée ; il tient de la main droite une massue. r. Légende bactrienne, le dieu indien *Siva* nu, debout, appuyé sur la haste ; dans le champ deux symboles. AV. 5. 410

Kanerkes. Légende grecque en caractères barbares ; buste de Kanerkes, coiffée d'une tiare ornée de perles et attachée sous le cou ; il tient une espèce de sceptre de la main droite, et une lance sur l'épaule gauche. r. ΑΡΔΟΧΡΟ. Femme debout, tenant une corne d'abondance. AV. 5. . . . . . 251

MÉDAILLES GRECQUES EN ARGENT.

Naxus. Tête de Bacchus barbue, ceinte d'un diadème orné de lierre. r. ΝΑΞΙΟΝ. Silène assis à terre près d'un cep de vigne, tenant le *diota* et un thyrse. AR. 8. . . . . . . 282

Panormus. Tête de Proserpine, à gauche, couronnée de roseaux, au milieu de quatre poissons ; devant, pétoncle. R. Buste de cheval ; derrière, palmier; dessous, inscription phénicienne. AR. 8. . . . . . . . . . . . . . . . 200

SYRACUSÆ. ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ. Tête de Proserpine couronnée de roseaux, avec pendants d'oreilles et collier de perles ; autour de la tête, quatre poissons ; derrière, pétoncle. R. Figure conduisant un quadrige, la Victoire vole au-devant et la couronne ; dessous des armes. AR. 10. . . . . . . . . . 460 fr.

Même tête ; dessous ΕΥΑΙΝΕ. R. Même type. AR. 10. . . 670

TYRA. Tête de Cérès de face, couronnée d'épis et voilée. R. ΤΥΡΑΝΟΝ. Taureau à gauche, un genou en terre ; A entre les jambes de derrière. Inédite. AR. 4. . . . . . . . . . 300

AUDOLEON, roi de Pæonie, tête jeune casquée, de face, casque à trois aigrettes. R. ΑΥΔΟΛΕΟΝΤΟΣ. Cheval marchant, à droite ; dessous un caducée. AR. 6. . . . . . . . . 345

ACANTHUS. Lion dévorant un taureau, dessous, un poisson. R. ΑΚΑΝΘΙΟΝ. Dans un carré creux, autour d'un autre carré en relief, divisé en quatre. AR. 8. . . . . . . . . . 263

PERSEUS. Tête de Persée, avec barbe naissante, ceinte d'un diadème. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΕΡΣΕΟΣ. Aigle éployé sur une foudre, au milieu d'une couronne de chêne. AR. 9. . . . 220

## ROIS D'ÉPIRE.

PYRRHUS. Tête d'Achille, à gauche, avec un casque orné du griffon ; dessous A. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΥΡΡΟΥ. Thétis assise sur un hippocampe, tenant le bouclier d'Achille. AR. 6. . . . 300

PYRRHUS. Tête de Jupiter couronnée de chêne ; derrière foudre. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΠΥΡΡΟΥ. Femme assise, à gauche, la tête tourrelée, tenant de la main droite la haste, et soulevant de la gauche une draperie posée sur ses épaules ; au bas, A. AR. 9 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 280

Tête de Minerve casquée, à droite. R. ΙΕΡΑΠΥ. ΖΗΝΟΦΙ. Chouette sur un diota, devant un aigle, le tout dans une couronne de lauriers ; type d'Athènes. Inédite. AR. 8. . . . . 160

Tête de Mithridate VI, ceinte du diadème. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΜΙΘΡΑΔΑΤΟΥ. ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ. Cerf paissant ; dans le champ, astre, croissant, deux monogrammes et ΓΚΣ (an 223), le tout dans une couronne de lierre. AR. 8. . . . . . . . . 260

AMASTRIS. Paphlagonie. Tête virile, imberbe, coiffée d'un bonnet phrygien, ornée d'une couronne de laurier et d'une étoile. R. ΑΜΑΣΤΡΙΕΩΝ. La reine Amastris assise, tenant une Victoire sur la main droite et un sceptre de la gauche ; devant une rose. AR. 6. . . , . . . . . . . . . . . . 245

Tête d'un Philétaire, couronnée de lauriers. R. ΦΙΛΕΤΑΙΡΟΥ. Pallas assise, la main droite posée sur un bouclier placé devant elle ; sur le siége. A. AR. 8. . . . . . . . . . . . . 205 fr.

Cyme. Aeolie. Tête de femme diadémée à droite. R. ΚΥΜΑΙΩΝ. Cheval marchant à droite, dessous ΚΑΛΛΙΑΣ, le tout dans une couronne de laurier. AR. 10. . . . . . . . . 200

Smyrna. Tête laurée de l'amazone *Smyrna*. R. ΣΜΥΡΝΑΙΩΝ ΑΠΟΛΛΟΔΟΤΟΥ. Homère assis, tenant à la main un rouleau et un long sceptre. AR. 5. . . . . . . . . . . . . 320

## ROIS DE SYRIE.

Tête d'Antiochus II diadémée, à droite. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Hercule nu, assis sur un rocher, la main droite posée sur sa massue. AR. 8. . . . . . . . . . . . . . . . 210

Tête diadémée de Seleucus, à droite. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ. Apollon, debout, le coude gauche appuyé sur un trépied, et tenant une flèche de la droite. AR. 9. . . . . . . . 200

Tête diadémée d'Antiochus. *Hierax*, à droite. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Apollon nu, assis sur la cortine, tenant un arc et une flèche. AR. 9. . . . . . . . . . . . . . 255

Antiochus IV. Tête laurée de Jupiter à droite. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΑΝΤΙΟΧΟΙ. ΘΕΟΥ. ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ. ΝΙΚΕΦΟΡΟΥ. Jupiter *Nicéphore* assis, à gauche. AR. . . . . . . . . . . 305

Tête diadémée d'Antiochus V. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΑΝΤΙΟΧΟΥ. ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ. Jupiter *Nicéphore* assis, à gauche. AR. 9. . . 235

Tête jeune diadémée de Démétrius II. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. ΘΕΟΥ. ΦΙΛΑΔΕΛΦΟΥ. ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ. Apollon assis sur la cortine, tenant un arc et un trait ; au bas la date ΣΞΡ. (168). AR. 8 . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 247

Autre semblable avec ΣΙΔΩ. Sidon. AR. 8. . . . . . 230

Tête barbue et diadémée de Démétrius II. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ. ΘΕΟΥ. ΝΙΚΑΤΟΡΟΣ. Jupiter *Nicéphore* assis ; dessous ΕΠΡ. (an 185) AR. 8. . . . . . . . . . . 380

Tête radiée et diadémée d'Antiochus VI. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΑΝΤΙΟΧΟΥ. ΕΠΙΦΑΝΟΥΣ. ΔΙΟΝΥΣΟΥ. Les Dioscures à cheval, dans le champ., ΣΤΑ. ΤΡΥ. et la date ΘΞΡ. 169, le tout dans dans une couronne de laurier. AR. 9. . . . . . . . . 501

Tête diadémée de Tryphon. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΤΡΥΦΩΝΟΣ. ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΟΣ. Casque à mentonnières surmonté d'une corne, le tout au milieu d'une couronne de chêne. AR. 8. . . . . 840

Têtes accolées de Cléopâtre et d'Antiochus VIII ; son fils ; l'une voilée, et toutes deux diadémées. R. ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ. ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ. ΘΕΑΣ. ΚΑΙ. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΑΝΤΙΟΧΟΥ. Jupiter *Nicephore* assis à gauche. . . . . . . . . . . . . . . 510

Tête diadémée d'Antiochus XI. R. ΒΑΣΙΛΕΩ... ΑΝΤΙΟΧΟ... ΦΙΛΑΔΕΛΦ... Jupiter Nicéphore assis ; le tout dans une couronne. AR. 7. Ce médaillon est celui de M. Pons, à Aix, cité par Mionnet dans son supplément et le seul connu jusqu'à ce jour ; l'autre, cité aussi dans le supplément, est bien certainement de Gryphus son père. . . . . . . . . . . . . 500

Têtes accolées et diadémées d'Antiochus XI et de Philippe son frère. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΑΝΤΙΟΧΟΥ. ΚΑΙ. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΦΙΛΙΠΠΟΥ. Jupiter Nicéphore assis à gauche ; le tout dans une couronne de laurier. AR. 7. Beau médaillon, d'une conservation parfaite et de la plus grande rareté, le règne d'Antiochus XI n'ayant pas duré une année. . . . . . . . . . . . . . . 600

Deux pièces vendues beaucoup au dessous de leur valeur, et abandonnées généreusement au Cabinet qui ne les avait pas, par les amateurs et les *marchands* présents à la vente.

Tête de Tigranes diadémée et coiffée d'une tiare ornée de deux aigles et d'une étoile. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΤΙΓΡΑΝΟΥ. Femme tourelée, assise sur un rocher ; à ses pieds un fleuve ; le tout dans une couronne. AR. 7. . . . . . . . . . . . 220

Tête diadémée d'Euthydème. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΕΥΘΥΔΗΜΟΥ. Hercule nu, assis sur la peau de lion étendue sur un rocher, tenant de la main droite sa massue posée sur le rocher. AR. 8. 200

Tête diadémée d'Hélioclès, avec la chlamyde sur les épaules. R. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. ΗΛΙΟΚΛΕΟΥΣ. ΔΙΚΑΙΟΥ. Jupiter debout tenant un foudre et la haste ; rare de ce module. AR. 5 205

Tête d'Antialcides, couverte du chapeau macédonien, et la chlamyde sur les épaules ; au milieu une couronne comme celle des rois de Syrie. R. ΒΑΣΙΛΕΟΣ. ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ. ΑΝΤΙΑΛΚΙΔΟΥ. Jupiter assis, vu de face, la tête radiée, tenant sur la main droite une victoire, et de la gauche un sceptre, à ses pieds, partie antérieure d'éléphant. AR. 5. Gravée mais non décrite dans Mionnet. . . . . . . . . . . . . 520

Tête de Bérénice, à droite, les cheveux tressés, formant une touffe par derrière. R. ΒΕΡΕΝΙΚΗΣ. ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ. en deux lignes ; au milieu, une massue ; dans le champ, un trident et le monogramme de Magas ; le tout dans une couronne de laurier. AR. 5. . . . . . . . . . . . . . . . 301

Buste de Ptolémée V, avec un diadème orné d'un épi, et la chlamyde sur les épaules. R. ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ. ΒΑΣΙΛΕΩΣ. Aigle sur un foudre; dans le champ, A. AR. 7. . . . . . . 251 fr.

Cléopatra cum Marco Antonio. BACIΛICCA. ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ. ΘΕΑ. ΝΕΩΤΕΡΑ. Buste de Cléopâtre, à droite, la tête diadémée; le cou et la poitrine ornés de rangs de perles; R. ANTONIOC. (ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ). ΤΡΙΤΟΝ. ΤΡΙΩΝ. ΑΝΔΡΩΝ. Tête nue de Marc-Antoine. Ar. 7. . . . . . . . . . 400

## MÉDAILLES IMPÉRIALES D'OR.

Julius Cæsar. — CAESAR. DICT. PERP. PONT. MAX. Sa tête laurée à droite. R. C. CAESAR. COS. PONT. AVG. Tête nue d'Auguste. . . . . . . . . . . . . . . . 430

Marcus. Antonius — M. ANTONIVS. IMP. III. VIR. R. P. C. Tête nue, derrière le *lituus*. R. PIETAS. COS. Femme debout, tenant une lanterne et une corne d'abondance. . . . . . 280

Antonia. — ANTONIA AVGVSTA. Tête laurée à droite. R. SACERDOS. DIVI. AVGVSTI. Deux torches debout. . . 120

Caligula. — C. CAESAR. AVG. PONT. M. TR. POT. III. COS. III. Tête laurée de Caligula. R. GERMANICVS. CAES. P. C. CAES. AVG. GERM. Tête nue de Germanicus. . . . . 300

Otho — IMP. OTHO. CAESAR. AVG. TR. P. Tête nue, R. SECVRITAS P. R. Femme debout, tenant la haste et une couronne. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 320

Vitellius — A. VITELLIVS. GERM. IMP. AVG. TR. P. Tête laurée. R. CONCORDIA. P. R. Femme assise. . . . . 155

Nerva. — IMP. NERVA. CAES. AVG. P. M. TR. POT. Tête laurée. R. COS. III. PATER. PATRIÆ. Vases de sacrifice. . 120

Trajanus. — IMP. TRAJANVS. AVG. GERM. DAC. P. M. TR. P. COS. VI. P. P. Buste lauré de Trajan. R. FORVM. TRAJAN. Superbe édifice orné de figures. . . . . . . . . 135

Ælius Cæsar. — L. AELIVS. CAESAR. Tête nue à droite. R. PIETAS. TRIB. POT. COS. II. Femme debout sacrifiant. . 350

Lucilla. — LVCILLAE. AVG. ANTONINI. AVG. F. Tête de Lucilla. R. VOTA. PVBLICA. Dans une couronne. . . . . 312

Commodus. — L. AVREL. COMMODVS. AVG. Tête laurée. R. TR. P. III. IMP. III. COS. II. P. P. Mars portant un trophée. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 230

Crispina. — CRISPINA. AVGVSTA. Tête de Crispine à droite. R. CERES. Cérès assise tenant des épis. . . . . 220

Pertinax. — IMP. CAES. HELV. PERTIN. AVG. Tête laurée. R. AEQVIT. AVG. TR. P. COS. II. Femme debout, tenant des balances et une corne d'abondance. . . . . . . . 305 fr.

Didia Clara. — DIDIA. CLARA. AVG. Tête de Didia. Clara. R. HILAR. TEMPOR. Femme debout, tenant une palme et une corne d'abondance. . . . . . . . . . . . . . . . 650

Septimus Severus et Caracalla. — IMPP. INVICTI. PII. AVGG. Têtes accolées et laurées de Septime et de Caracalla. R. VICTORIA. PARTHICA MAXIMA. Victoire marchant à gauche. 300

Julia Domna. — IVLIA AVGVSTA. Tête de Julia Domna. R. PIETAS. AVG. Femme debout sacrifiant. . . . . . . 130

Caracalla. — ANTONIVS. PIVS. AVG. Tête laurée. R. PONTIF. TR. P. VIII. COS. II. Guerrier casqué, nu, debout, tenant la haste. . . . . . . . . . . . . . . . 140

Trajanus decius. — IMP. C. M. Q. TRAJANVS. DECIVS. AVG. Tête laurée. R. ADVENTUS. AVG. L'empereur à cheval. 220

Magnia urbica. — MAGNIA VRBICA. AVG. Tête de Magnia Urbica. R. VENERI. VICTRICI. Vénus debout. . . . . . 600

Julianus tyrannus. — IMP. C. IVLIANVS. P. F. AVG. Tête laurée. R. LIBERTAS PVBLICA. La liberté debout dans le champ : Étoile. . . . . . . . . . . . . . . . 750

## MÉDAILLES IMPÉRIALES D'ARGENT.

Marcus Junius Brutus. — BRVTVS. IMP. L. PLAET. CEST. Tête nue de Brutus. R. EID. MAR. Bonnet de la liberté entre deux poignards. . . . . . . . . . . . . . . . . 280

Cleopatra. — Tête diadémée de Cléopâtre. R ANTONI. ARMENIA. DEVICTA. Tête nue de Marc-Antoine. . . . . 60

M. Agrippa. — M. AGRIPPA. PLATORINVS. III. VIR. Tête nue d'Agrippa. R. CAESAR. AVGVSTVS. Tête nue d'Auguste. 160

Drusus Junior. — DRVSVS. CAES. TI. AVG. COS. II. TR. P. Tête nue de Drusus Junior. R. TI. CAES. AVG. P. M. TR. P. XXXV. Tête laurée de Tibère. . . . . . . . . . 100

Antonia. — ANTONIA. AVGVSTA. Tête laurée d'Antonia. R. CONSTANTINIAE. AVGVSTI. Femme debout. . . . . 80

Domitia. — DOMITIA. AVGVSTA. IMP. DOMIT. Tête de Domitia. CONCORDIA. AVGVST. Paon. . . . . . . . 100

Marciana. — DIVA. AVGVSTA. MARCIANA. Tête de Marciane. R. CONSECRATIO. Aigle éployé. . . . . . . . 126

DIDIUS JULIANUS.—IMP. CAES. M. DID. IVLIAN. AVG. Tête laurée de Dide Julien. R. CONCORD. MILIT. Femme debout, tenant deux enseignes militaires. . . . . . . . . . . . 135 fr.

PESCENNIUS NIGER. — IMP. CÆS. C. PESC. NIGER. IVR. Tête laurée de Pescennius Niger. R. FORTVNÆ. RED. La Fortune assise. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 181

GORDIANUS. AFRIC. — Pater. IMP. M. ANT. GORDIANVS. AFR. AVGG. Tête laurée de Gordien père. R. SECVRITAS. AVGG. Femme assise. . . . . . . . . . . . . . . . 160

GORDIANUS. AFRIC. — Filius. IMP. M. ANT. GORDIANVS. AFR. AVG. Tête laurée de Gordien fils. R. VICTORIA. AVGG. Victoire passant. . . . . . . . . . . . . . . . 151

VETRANIO. — DN. VETRANIO. P. F. AVG. Tête laurée de Vetranion. R. VICTORIA. AVGVSTORVM. Victoire passant, tenant une palme et un trophée; à l'exergue, SIS. . . . . 110

BRONZE ANTIQUE. — Battant, et poignée de porte. Sur le battant est figurée une tête de bacchante en haut-relief. Ce bronze vient de Pompéi, adjugé à M. Préault. . . . . . 780

MARBRE. — L'apothéose d'Homère, bas-relief d'un travail grec, décrit par M. Raoul Rochette, *Monuments inédits*, page 420, pl. LXX, acheté par le musée du Louvre. . . . . 1,500

TERRE CUITE. — Figurine antique représentant une muse les bras enveloppés; on y remarque des traces de coloriage, adjugé à M. de Janzé. . . . . . . . . . . . . . . 601

ÉMAIL DE LIMOGES. — Plaque carrée sur laquelle est représenté un sujet de l'histoire de Psyché, remarquable par ses dimensions et la beauté du dessin, adjugé à M. Préault. . . 1,300

## TABLEAUX.

HOBBEMA. Un intérieur d'une forêt. Ce petit tableau sur bois signé M. Hobbema, en bas vers la gauche. — Haut. 0 m. 59 cent., larg. 0 m. 83 cent., adjugé à M. Delessert . . . . . . . 13,020

Cette peinture avait été poussée jusqu'à 18,000 fr. en 1842, et retirée par M. Révil, à la vente qu'il fit à cette époque. (Voir le Cab. de l'Amateur, tome 1er, page 129.)

PARMESAN. Une Annonciation. — Haut. 0 m. 27 cent., larg. 0 m. 16 cent. . . . . . . . . . . . . . . . . . . 391

Ce petit tableau vient de la galerie Aguado où il était attribué à Raphaël; il s'était vendu 1,200 fr.

MURILLO. Jacob luttant avec l'ange. — Haut. 0 m. 48 cent., larg. 0 m. 65 cent., sur toile. . . . . . . . . . . . 420 fr.

Ce tableau vient également de la galerie Aguado où il a été payé 700 fr.

DEMARNE. Le Retour du marché. Tableau exposé à la Société des amis des arts en 1821. — Haut. 0 m. 50 c., larg. 0 m. 62 c. 499

DAVID WILKIE. *The Rent Day*. Petite esquisse de la première pensée du tableau bien connu par la gravure de Raimback., Signée D. W., 1807. Production charmante qui avait été vendue 60 guinées (1,500 fr.) en 1841 à la vente du comte de Mulgrave. 705

ROQUEPLAN. Paysage composé. — Haut. 0 m. 24 cent., larg. 0 m. 18 cent. sur bois. . . . . . . . . . . . . . . . 431

## DESSINS.

DE BOISSIEU. Le petit Courrier, intérieur d'un bois, sur le devant une mare vers laquelle se dirigent deux vaches, un chien et un paysan à gauche sur la route, un courrier au galop. Dessin lavé à l'encre de la Chine, adjugé à M. Mayor. — Haut. 0 m. 29 cent., larg. 0 m. 38 cent. . . . . . . . . . . . . 520

CORRÉGE. Tête de Vierge au pastel, production fort douteuse, adjugé à M. le comte Pourtales. — Haut. 0 m. 29 cent., larg. 0 m. 22 cent. . . . . . . . . . . . . . . . . . 201

G. DOW. Portrait de sa mère, précieux dessin au crayon noir, la tête et les mains terminées à la sanguine, signé *G. Dow*, 1638, gravé par W. Baillie à qui il a appartenu, acquis par le musée du Louvre. — Haut. 0 m. 20 cent., larg. 0 m. 16 cent. 2,100

GREUZE. La Paralytique servie par ses enfants, composition de huit figures. Charmant dessin légèrement coloré et rehaussé à la gouache. Il diffère du tableau peint pour l'impératrice Catherine. Adjugé à M. Guichardot. — Haut. 0 m. 29 cent., larg. 0 m. 33 cent. . . . . . . . . . . . . . . . . . 700

LEONARDO DA VINCI. Études de figures, croquis à la plume et au bistre venant des collections *Mariette* et *Barny*. Adjugé à M. Reizet. — Haut. 0 m. 125 mill., larg. 0 m. 150 mill. . . . 401

F. MIERIS. L'Espiéglerie. Un jeune paysan, riant du tour qu'il va faire, pose un vase de nuit sur la tête d'une femme endormie. Dessin au crayon très terminé, vendu 710 fr. en 1776, à la vente *Neyman*. — Haut. 0 m. 22 cent., larg. 0 m. 18 cent. 581

G. NETSCHER. Jeune femme jouant de la mandoline. Dessin au crayon, lavé à l'encre de Chine, connu par la reproduction

*fac simile* qu'en a donné *Ploos Van Amstel*. Ovale. — Haut. 0 m. 16 cent., larg. 0 m. 13 cent. . . . . . . . . . . 702 fr.

A. VAN OSTADE. Estaminet hollandais. Quatre paysans, trois assis, un autre debout bourrant sa pipe, causent tandis qu'un cinquième prend du feu à une cheminée placée à droite sur le premier plan; un enfant joue avec un chien, au fond une vieille femme. On lit sur le haut de la cheminée *A. V. Ostade*, 1680, dessin colorié, adjugé à M. Mayor. — Haut. 0 m. 200 mill., larg. 0 m. 182 mill. . . . . . . . . . . . . . . 600

*Du même.* La Conversation. Une femme, assise à la porte d'une chaumière et filant, cause avec un paysan, vu de dos et appuyé sur un bâton, en bas à gauche. V. D. Dessin à l'aquarelle, cintré par le haut. — Adjugé à M. Reizet. — Haut. 0 m. 108 mill., larg. 0 m 87 mill. . . . . . . . . . . . . . 541

N. POUSSIN. L'Adoration des mages, beau dessin à la plume, lavé au bistre, première pensée du tableau du musée du Louvre. — Haut. 0 m. 22 cent., larg. 0 m. 32 cent. . . . . . 601

P.-P. PRUD'HON. Beau dessin sur papier bleu, au crayon noir, et rehaussé de blanc, terminé, gravé au burin par Roger, sous le titre de *Innocence* et *Amour*. — Haut. 0 m. 33 cent., larg. 0 m. 42 cent. . . . . . . . . . . . . . . . . . 1,250

RAPHAEL. Étude d'une tête de saint Étienne, premier martyr. Dessin à la pierre d'Italie, rehaussé de blanc. Au verso de ce dessin, un croquis à la plume et au bistre, d'une sainte agenouillée les mains jointes et les yeux tournés vers le ciel. — Ce dessin, qui vient de la collection *Mariette*, porte la marque R. V., qui distingue tous ceux de celle de Timothée Viti d'Urbin, ainsi que l'indique la note de Mariette placée sur la monture. RAPHAEL, *ex collectione olim Timot. Viti, Raph. discip. nunc P.-J. Mariette.*— Haut. 0 m. 165 mill., larg. 0 m. 118 mill. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 941

REMBRANDT. Le Passage du bac, dessin à la plume, lavé au bistre mêlé d'encre. — Haut. 0 m. 15 cent., larg. 0 m. 21 cent. 420

P.-P. RUBENS. Chasse de Méléagre et d'Atalante, dirigée vers la droite : ils poursuivent, armés chacun d'une lance, le sanglier de Calydon ; à leur suite, une nymphe tirant de l'arc et un satyre soufflant dans un cornet. Dessin lavé à l'encre. — Haut. 0 m. 29 cent., larg. 0 m. 45 cent.. . . . . . . . . . . 301

RUISDAAL. Le Chemin dans la forêt. Ce magnifique dessin au crayon, et lavé à l'encre de la Chine, avait été acheté à M. de

Claussin par M. Révil; il a été adjugé pour le musée du Louvre. — Haut. 0 m. 304 mill., 0 m. 310 mill. . . . . . . . . 1,902 fr.

A. VAN DEN VELDE. La Charrette chargée de foin. Elle est accompagnée de deux hommes, l'un assis sur le brancard, l'autre à pied, suivi de son chien, et un râteau sur l'épaule; à travers un massif d'arbres, qui occupe toute la largeur du dessin, on aperçoit l'église d'un village; à gauche, deux vaches dans un pré. Dessin colorié très rare venant de M. Claussin, à qui M. Révil l'avait acheté 3,000 fr., adjugé à M. Reizet. . . . . . . 1,491

*Du même.* Une femme occupée à traire une chèvre, au milieu d'un troupeau de vaches et de moutons, parle à un berger appuyé sur son bâton; à droite, les ruines d'un temple. Dessin lavé à l'encre de Chine, signé *A. V. Velde*, 1659. — Haut. 0 m. 17 cent., larg. 0 m. 27 cent. . . . . . . . . . . . . 800

WOUWERMANS. Cinq Paysans cherchent à garantir un cheval blanc d'un étalon furieux qui se câbre; à droite, un homme, à cheval, le frappe sur la croupe; une femme et un enfant fuient, tandis qu'un jeune paysan, qui a été renversé, se relève. Beau dessin au crayon et au bistre, l'un des plus grands connus de Wouwermans, dont les dessins, on le sait, sont très rares; gravé par Prestel en 1777. — Haut. 0 m. 30 cent., larg. 0 m. 29 cent. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 550

Le sujet de ce dessin a seul nui à sa vente qui n'est pas en rapport avec celles des dessins du même artiste, qui se trouvaient dans la collection du chevalier de Claussin.

## ESTAMPES ANCIENNES.

AUG. CARRACHE. Portrait du Titien (Bartsch, 154), épreuve avant l'inscription en haut de l'estampe. . . . . . . . 210

### Albrecht Durer.

1. (1) Adam et Ève. . . 599 fr.
57. Saint Hubert. . . . 142
60. Saint Jérôme. . . . 90 fr.
77. La grande Fortune. . 260

ANT. VAN DYCK. Le *Christ au roseau*, épreuve avant les mots *aqua forti*. Le *Titien et sa maîtresse*, épreuve avant l'adresse d'Antoni Bon-Enfant et le nom du Titien, deux estampes. 450

LUCAS DE LEYDE. Jésus-Christ se présente au peuple (71); cette estampe, d'un aspect trompeur, avait été entièrement retouchée à la plume. . . . . . . . . . . . . . 451

(1) Pour être plus bref dans la désignation des estampes que nous allons citer, nous placerons en tête de chaque article les numéros du catalogue de Bartsch pour les auteurs qui y sont décrits.

**Marc-Antoine Raimondi.**

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. Adam et Ève. . . . | 455 fr. | 104. Martyre de s. Laurent. | 310 fr. |
| 3. Dieu ordonnant à Noé de bâtir l'arche. . . | 710 | 116. Sainte Cécile. . . . | 750 |
| 10. David coupant la tête à Goliath. . . . . | 340 | 192. Lucrèce. . . . . . | 100 |
| 18. Le Massacre des Innocents, épr. *au chicot.* | 410 | 199. Cléopâtre. . . . . | 225 |
| 26. La Cène, Coll. Denon. | 700 | 281. Le Satyre et l'Enfant. | 87 |
| 32. La Descente de croix. | 601 | 294. Le jeune et vieux Bacchant. . . . . . . | 280 |
| 34. La *Vierge au bras nu.* | 100 | 306. La Vendange. . . . | 680 |
| 35. La Vierge pleurant sur le corps de Jésus. . . | 700 | 352. *Quos ego.* . . . . | 280 |
| 42. Anonie frappé de mort. | 151 | 355. Amadée. . . . . . | 400 |
| 44. Saint Paul à Athènes. | 300 | 472. L'Homme qui se chausse. | 131 |
| | | 487. Les Grimpeurs. . . | |
| | | 489. La Cassolette. . . . | 125 |
| | | 514. Statue de Marc Aurèle. | 425 |

Antoine Masson. Gaspart Charrier (16), épreuve unique avant la bordure et les armes terminées. . . . . . . . . . . 241

*Du même.* Guillaume de Brisacier (15), épr. avant la lettre. 430

Raph. Morghen. La Cène, épreuve avant la lettre. . . . 1,370

Fréd. Muller. La Madone de saint Sixte, épreuve avant toute lettre et avant l'auréole autour de la tête de la Vierge (il n'existe que cinq épreuves). . . . . . . . . . . . . . . . 1,750

*Du même.* La même estampe avec la lettre. . . . . . 400

**Rembrandt.**

| | | | |
|---|---|---|---|
| 21. (nos du catalogue de Bartsch.). . . . . . | 201 fr. | 224. . . . . . . . . . | 173 fr. |
| 35. . . . . . . . . . | 79 | 225. . . . . . . . . . | 352 |
| 44. . . . . . . . . . | 180 | 272. . . . . . . . . . | 190 |
| 208. . . . . . . . . . | 220 | 281. Ier *État.* . . . . . | 650 |
| 212. . . . . . . . . . | 421 | 283. IIe *État.* . . . . . | 129 |
| 213. . . . . . . . . . | 159 | 285. IIIe *État.* . . . . . | 2,700 |
| 218. . . . . . . . . . | 126 | 343. . . . . . . . . . | 12 |

Martin Schongauer. La mort de la Vierge (33). . . . . 401

*Du même.* Saint Antoine tourmenté par démons (47). . . 381

---

# P.-P. PRUD'HON.

Pendant que l'école française obéissait en masse à l'impulsion de David, et s'efforçait de réagir contre les aimables folies des peintres de Louis XV, il y avait à Paris un artiste obscur qui, se tenant à l'écart, observait ce grand mouvement avec un sourire, le voyant déjà dévier. Cet artiste s'appelait Prud'hon, et personne n'en savait rien. Parmi tant de lauréats, qui, à force d'étudier des statues, allaient bientôt oublier de peindre, il protestait dans l'isolement, et sans vouloir puiser à une autre source que l'antique, il lui trouvait une signification nouvelle, il l'interprétait à sa manière ; il en comprenait mieux que les autres le sens poétique et voilé. Il était allé à Rome, comme tout le monde ; mais il en avait rapporté autre chose que des statues immobiles. Il prenait, lui aussi, la vieille lyre d'Apollon, mais pour en tirer des sons inconnus.

La première fois que je vis un tableau de Prud'hon mêlé aux ouvrages de ses contemporains, il me sembla que je trouvais un diamant au milieu de pierres fausses. Et pourtant c'était du classique tout pur que cette longue histoire de Daphnis, et la grâce obligée de Vénus, et les Zéphyrs qui enlèvent Psyché ou qui se balancent dans le feuillage. Mais comment ne pas s'intéresser à ces divinités charmantes, qui joignent à l'idéal des formes le mouvement et la vie, statues animées, souriantes, revêtues d'une couleur originale, ayant, enfin, la pureté du marbre, mais non sa froideur?... Singulier contraste ! c'est un pauvre enfant du peuple qui vient donner des leçons d'atticisme à tant de peintres nourris dans les grandeurs, élevés dans la poésie de l'histoire ! C'est l'humble fils d'un maçon qui va remettre en honneur les fictions ingénieuses de la fable antique, donner un corps aux allégories les plus délicates, assouplir la peinture à l'expression des choses les plus éthérées ? Oui, c'était le treizième fils d'un maître maçon de Cluny que ce grand peintre, et, pour le dire en passant, quelle étrange fortune ! quel aimable caprice de la muse, d'aller

visiter ce pauvre homme, alors qu'il succombait sous le nombre de ses enfants, et de choisir, entre tous, le dernier né, le treizième, qu'on venait justement de baptiser Pierre-Paul, comme Rubens!

Peu après la naissance de Prud'hon, arrivée le 6 avril 1760, son père mourut, ne laissant à cet enfant au berceau d'autre bonheur et d'autre ressource que la tendresse maternelle. Élevé avec beaucoup de douceur par sa mère, qui semblait le deviner, Prud'hon devait se ressentir toute sa vie de cette éducation première : sa sensibilité se développa dans le sein de la famille, et, naturellement bon, il devint affectueux et tendre. Son âme était passionnée sans être mobile; sa volonté, quoique ardente, était ferme, opiniâtre.

A quatorze ans, il inventa la peinture à l'huile, comme Pascal avait inventé les mathématiques. Ce fut au monastère de Cluny, où il recevait un enseignement gratuit et littéraire, qu'il sentit remuer son génie pour la première fois. Il y avait dans cette abbaye beaucoup de tableaux, et c'était ce qui l'avait frappé tout d'abord. Un jour qu'il cherchait à les imiter. « Vous ne réussirez pas, lui dit un de ces bons moines, car ils sont peints à « l'huile. » Ces paroles ouvrirent tout un monde au jeune Prud'hon; il se demanda long-temps ce que pouvait être ce procédé qu'on lui donnait comme inabordable; il rumina ce difficile problème, et enfin, à force d'y réfléchir, à force de tâtonnements, d'essais et de mélanges, après s'être fait des couleurs avec le jus des plantes, des pinceaux avec les poils d'un harnais, il découvrit à lui tout seul l'art de peindre à l'huile. Circonstance qu'il se plaisait à rappeler plus tard et qui serait puérile, si elle ne servait à prouver combien est inférieure cette pratique tant vantée par les sots, que la pensée conduit après elle comme une sœur puînée et docile.

Il y avait alors à Dijon une école gratuite des arts du dessin, que dirigeait M. Devoges, artiste fort distingué et plein de cœur, qui avait vendu son modique patrimoine pour fonder cette école, d'où sont sortis des sujets éminents : Gaulle, Granger, Prud'hon, Ramey, Petitot et un autre grand sculpteur, M. Rude (1). C'est là que Prud'hon fut envoyé par M. Moreau, évêque de Mâcon, que les bénédictins de Cluny avaient informé du génie naissant de ce jeune homme, à peine âgé alors de seize ans. Dans son amour pour la forme, le protégé de monseigneur avait déjà fait sortir d'un morceau de savon, avec un canif, toutes les figures de la Passion. Ce trait me rappelle celui du *lion de beurre* que Canova fit un jour, enfant, pour la table du seigneur de son endroit, ce qui a fait dire naïvement à un

(1) Cette école est dirigée aujourd'hui par M. Devosge, digne continuateur de son père.

écrivain tudesque que ce fait du *lion de beurre* était une preuve de la future prédilection de Canova pour le *moelleux*. Nous n'appellerons pas à Prud'hon une esthétique aussi transcendante; mais il arriva précisément que ce Canova, si précoce, se lia d'une étroite amitié avec Prud'hon, lorsque celui-ci, ayant remporté à Dijon le prix de peinture établi par les états de Bourgogne, vint à Rome pour y jouir de la pension attachée à ce prix. Le célèbre sculpteur eut bien vite apprécié la supériorité de Prud'hon. Dans ce jeune homme, qui comprenait Raphaël, qui aimait Léonard de Vinci, qui étudiait de préférence le Corrége, il devina le génie gracieux qui ferait un jour l'admiration de la France. Il essaya de le retenir à Rome; il lui offrit un atelier pour l'exposition de ses ouvrages, dont il lui assurait un prix raisonnable; mais Prud'hon ne voulut point renoncer à son pays, et il revint à Paris en 1789.

Des chagrins de toute espèce l'y attendaient : l'obscurité, les privations, toutes les mauvaises chances de la lutte, et aussi le poison des querelles domestiques; car il était déjà marié depuis douze ans, à l'époque de son retour à Rome. A cet âge de dix-sept ans, où l'on se hâte d'aimer avant de choisir, Prud'hon avait connu une jeune fille qu'il crut faite pour lui plaire, et, n'écoutant que sa délicatesse, il avait voulu réparer par le mariage les torts de l'amour. Dans cette union, devenue légitime, le jeune peintre avait eu tous les malheurs sinon toute la philosophie de Socrate. Sa femme, qui l'avait laissé partir seul pour Rome, vint le rejoindre à Paris, dès qu'il fut de retour; mais ce fut pour dissiper ses épargnes et le livrer en proie à toutes les charges de la paternité et aux soucis inférieurs.

Il vivait ainsi, triste, ignoré, peignant çà et là quelques miniatures, et trop pauvre pour entreprendre de grands tableaux, lorsqu'il fut enfin déterré par un amateur, le comte d'Arlai, auquel il vendit presque pour rien des dessins à la plume, qui, maintenant, seraient sans prix. Il en emprunta les sujets à la mythologie grecque et les traita dans un style où la force se mariait à l'élégance. Tantôt c'était les péripéties de l'amour, tantôt quelque épisode de l'histoire des dieux.

Un jour il lut, dans je ne sais quel livre, que Cérès, quand elle errait sur la terre, cherchant sa fille disparue, rencontra une bonne femme qui, la voyant épuisée de fatigue et de faim, la fit entrer dans sa cabane et lui donna un peu de bouillie. Comme elle dévorait ce mets, trouvé délicieux en un tel moment, un méchant écolier, nommé Stellion, se mit à rire de l'avidité de la déesse et fut aussitôt changé en lézard. Prud'hon ferma le livre et dessina une vieille femme dont la puissante figure a autant de caractère que les sibylles de Michel-Ange. D'une main ferme et hardie, il re-

présenta la mère inconsolée de Proserpine, reconnaissable à son agreste couronne, lançant un regard furieux sur le petit Stellion, dont les membres affectent déjà la forme écrasée du reptile. Cette belle composition fut gravée par Copia, ainsi que les deux pendants qui l'accompagnent. Ici l'amour est attaché par un anneau de fer au piédestal d'un buste de Minerve. Il pleure, il crie, il frappe la terre de son petit pied, mais la femme qui l'a si cruellement lié est prête à le délivrer en souriant. Dans le fond sont des bas-reliefs, comme en sculptait l'amant de Phryné, où l'on voit l'amour terrassé par des femmes qui le fustigent, non sans quelque plaisir. Là, au contraire, l'amour est triomphant; il se venge de la femme qui l'enchaînait; il rit de la voir s'abandonner à ses pleurs, et on le retrouve dans d'autres bas-reliefs se moquant des caresses qu'on se permet sans lui.

La gravure de ces dessins admirables commençait à faire connaître Prud'hon, mais à mesure que sa réputation s'étendait, les dépenses de sa maison devenaient plus lourdes, et de nouveaux soins le détournaient. Il avait eu trois enfants depuis que sa femme était venue le rejoindre, de sorte que sa famille s'était plutôt accrue plus vite que sa fortune, il était toujours aux prises avec les nécessités réelles, forcé de vivre presque au jour le jour, et ne pouvant, à son grand désespoir, exécuter les vastes compositions qu'entrevoyait son génie. Le voilà donc réduit à dessiner des héros microscopiques, des divinités pas plus hautes que le pouce, à historier des têtes de lettres, des billets de concert, des factures de commerce, que sais-je? à enjoliver des cartes d'adresse, oui, des cartes d'adresse! Je les ai vues de mes yeux, j'ai vu la carte d'un M. Mesler, graveur sur métaux, tout entière de la main de Prud'hon, car il était naïf comme La Fontaine, ce grand homme, il aurait écrit la rue et le numéro! Vous figurez-vous les dieux de l'Olympe intervenant pour achalander un comptoir, les caryatides de Jean Goujon supportant l'édifice d'une réclame, et un petit amour qui se tient à la porte pour *allumer* les passants et leur montrer l'adresse de M. Mesler! Et que diriez-vous si l'on vous faisait voir des vignettes que Prud'hon a composées par des boîtes de bonbons? Roger les a gravées avec tout son talent, d'un style ferme et nourri; les chairs sont traitées au pointillé, de manière à bien rendre tout ce qu'il y a de gras dans les nus de Prud'hon. Mais quoi! vous avez tenu vingt fois cette boîte entre les mains, vous avez regardé peut-être une Léda dans ses pourparlers avec Jupiter, et rien ne vous avertissait que la main du Corrége avait passé par là? et que serait-il donc arrivé si, au milieu de la poésie du confiseur, vous eussiez rencontré tout à coup deux alexandrins de Corneille?

Quand vint la disette de 1794, Prud'hon fit un voyage en Franche-Comté. Il s'établit à Rigny, près de Gray. Là, il fit une série de portraits

au pastel, qui paraissent exécutés avec franchise et qui sont tous des modèles du genre, si j'en juge par celui que possède M. Carrier, peintre en miniature. Prud'hon, dans ce portrait, est aussi correct que Nanteuil, et il a autant de flou que Latour. A distance, on voit la tête vivre et penser; de près, ce sont de larges hachures, d'épaisses traînées de lumière, des badinages de crayon, dont la liberté même est calculée, et sous lesquels se retrouveront tous les détails, tous les accidents de la peau, les poils, les rides, les moindres gerçures de la vieillesse. Cette fois, du moins, l'artiste fut bien accueilli, bien payé; et sa famille le vit revenir encouragé, content des richesses qu'il lui apportait.

Ce fut peu de temps après son retour que Prud'hon obtint un prix d'encouragement sur un dessin représentant la *Vérité descendant des cieux*, *conduite par la Sagesse.* On lui accorda, pour l'exécuter en grand, un atelier et un logement dans le Louvre. Nous ne connaissons rien de ce tableau que nous n'avons pas vu. Il existe pourtant au château de Saint-Cloud, mais en lambeaux, car il fut détruit à moitié par un incendie. Quoi qu'il en soit, il est certain que cet ouvrage éveilla la jalousie des riveaux de Prud'hon. Ils s'alarmèrent de le voir sortir de son obscurité et prétendre à de plus hautes destinées. On chercha donc à le déprécier, sous couleur de reconnaître son mérite : en donnant des éloges à ses admirables dessins, on faisait entendre que c'était là son véritable talent, qu'il ne devait point le forcer. On aurait voulu reléguer ce peintre dans les illustrations de livres; mais, bien que le génie puisse se manifester là comme ailleurs, Prud'hon se sentait appelé à la grande peinture. Les compositions monumentales convenaient mieux à sa puissante manière. Il est même à remarquer que, dans ces frontispices grands comme la main, il y a toujours, en dépit de la rigueur des proportions, une certaine majesté résultant, tantôt de la simplicité des draperies et de la rareté de leurs plis, tantôt des ménagements de la lumière. On peut s'en convaincre en parcourant la belle édition de *Daphnis et Chloé*, de M. Didot, et celle de l'*Aminta*, du Tasse. Des toiles de dix pieds de haut ne seraient pas plus augustes que ces petites scènes dans leur cadre de trois pouces. On y trouve, comme en un grand tableau, tout ce qui accompagne les sujets héroïques : des bocages, des fontaines, des statues antiques, des temples pour fermer au loin la perspective, de beaux arbres, qui ont de la tournure comme ceux du Guaspre ou de Claude Lorrain; et quant aux personnages, leur attitude est si noble, leur geste si bien calculé et si simple, qu'on les dirait de dimension naturelle. Les vignettes de Prud'hon ressemblent à un tableau qui serait vu avec une lorgnette retournée. Ainsi, pendant que tant d'autres n'aboutissent, dans leurs vastes compositions, qu'à des résultats mes-

quins, Prud'hon, par des dessins d'une petitesse extrême, arrivait à des effets pleins de grandeur.

Il existe des dessins de lui chez tous ses élèves, qui tous furent ses amis : M. Thézel, M. Brale, M. Belloc, directeur de l'école gratuite de dessin ; M. Steuben, qui se souvient d'avoir reçu des conseils de Prud'hon. La galerie de M. Odiot renferme plusieurs dessins de ce maître ; M. Marcille n'en possède pas moins de quarante. Chacun nous a montré ses trésors avec une obligeance parfaite. La plupart des dessins de Prud'hon sont sur papier bleu, rehaussés de blanc. Quelques uns sont de purs croquis, si légers et si vagues encore que la pensée du peintre y apparaît comme à travers un nuage. C'est toujours par son effet lumineux que le sujet le frappe ; dès qu'il conçoit la forme, c'est dans ses rapports avec le jour. Il y a des peintres qui, en esquissant une composition, en la cherchant du bout de leur fusin, ne voient que la silhouette, ne poursuivent que le geste, la pose, le mouvement, ne sont préoccupés que du balancement des lignes ; Prud'hon, au contraire, n'a pas plus tôt entrevu son sujet qu'il l'éclaire de sa pensée.

Donnez à ce peintre un morceau de ce papier grossier où l'on envelopperait vos bougies, mettez dans sa main un bout de charbon et un crayon blanc, vous allez voir poindre quelque aimable et lointaine allégorie. Ce sera peut-être Psyché dans ses démêlés avec l'Amour, ou Vénus elle-même qui sortira de ce fond grossier, comme autrefois de l'écume des flots, ou bien l'innocente compagne de Daphnis, livrant sa poitrine aux caresses de la lumière. Quelques lignes tracées au hasard, quelques traits de noir et de blanc vaguement mélangés, feront saillir la joue et l'épaule d'une déesse, et n'indiqueront le développement de la hanche que pour la faire rentrer aussitôt dans l'obscurité du fond. Une de ces belles exquisses m'a surtout arrêté, c'est la *Femme de Putiphar*. Il a suffi à Prud'hon de quelques vives hachures pour donner un intérêt nouveau à ce sujet, tant de fois recommencé. En regardant le vertueux Joseph résister aux étreintes passionnées de cette femme aux nobles épaules, dont le profil est antique et la draperie en désordre, en voyant la couche qui lui est offerte et la porte par où il doit s'enfuir, il n'est aucun des spectateurs qui se crût capable de perdre là son manteau, tant le peintre a su être plus séduisant que l'infidèle épouse.

D'autres fois, Prud'hon dessine sur un fond clair avec une patience infinie et dans un tout autre système. Au lieu d'une ébauche indolente, c'est une composition étudiée avec soin, terminée avec amour, où la forme est pure, le contour sévère et le modelé sans reproche. Ceux-là sont exécutés ordinairement à la plume, mais sans trop de vivacité, sans rudesse,

toujours d'une main attentive et prudente, et par un précieux travail de pointillé. Cependant il lui arrive quelquefois de laisser courir sa plume avec plus d'abandon, d'accuser son sujet par des traits fermes et libres, dont le réseau abondant, large comme la taille de Pontius ou de Worsterman, reçoit dans ses losanges mille points inégaux qui traduisent le gras des chairs et l'aspect cotonneux de l'épiderme.

Lorsqu'il emprunte ainsi à la gravure ses procédés, Prud'hon se souvient qu'il est graveur. Il est graveur, en effet, et personne ne l'est à un plus haut degré. Certes, les planches de Copia, celles de Roger, son élève, sont des choses très estimées, très dignes de l'être; mais aucune de leurs œuvres ne vaut, il me semble, l'estampe de *Phrosine et Mélidor* que Prud'hon composa pour la graver lui-même. Les draperies sont sabrées de tailles vigoureuses, les chairs sont empâtées avec des points; tous les travaux se confondent dans un heureux mélange, et, comme si le maitre eût fait de la gravure toute sa vie, il attaque à l'eau-forte les bûches du feu que l'amant de Phrosine a allumé sur les bords de la mer, tandis que les flots où se reflète la tremblante image de la lune, sont traités au burin et rendus avec un bonheur dont je ne connais pas d'exemple dans la gravure.

Pendant son voyage en Franche-Comté, Prud'hon s'était fait un ami dévoué de M. Frochot, qui devint plus tard préfet de la Seine. Le dévouement de cet homme généreux, sa protection éclairée, ne lui manquèrent jamais; et ce n'est pas là un des moindres titres de M. Frochot à la statue qui lui élève en ce moment la ville de Paris (1). Dès qu'il put arracher Prud'hon à ces cadres imperceptibles où se morfondait son génie, il en saisit l'occasion avec joie. Le premier de tous les préfets de la Seine, il s'avisa de commander des ouvrages d'art pour la ville de Paris. Un jour que Prud'hon dînait à sa table, M. Frochot lui parla d'un tableau à faire pour être suspendu dans la salle de la cour criminelle, et il laissa tomber dans la conversation ce vers d'Horace :

Raro antecedentem scelestum
Deseruit pœna.....

Il n'avait pas achevé, que Prud'hon se lève, demande la permission de se retirer dans le cabinet du préfet, et là, prenant une plume et du papier, il trace la composition qu'il venait de saisir. L'image de son sujet avait

(1) Ce travail a été fait et publié, en septembre 1842, dans le *National*. Depuis, M. Dessalles Régis, dans la *Revue de Paris*, et M. Arsène Houssaye, dans l'*Artiste*, ont publié des articles sur Prud'hon, soit dit sans aucun reproche et uniquement pour établir l'antériorité de nos études.

déjà traversé son cerveau. Avec les yeux de sa pensée, il avait vu le crime poursuivi, *antecedentem scelestum*, et la justice fendant les airs. En un quart d'heure, il a esquissé ses figures, prévu leur forte pantomime, indiqué la lumière, et il l'apporte à M. Frochot surpris et enchanté. Qui ne connaît cette œuvre inspirée : *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime?* C'est la nuit, c'est l'heure que choisit l'homicide, et Prud'hon nous donne le spectacle du premier crime de l'humanité, qui s'est accompli dans le sein de la première famille humaine. La terre est inculte, déserte et sauvage. Au moment où Caïn vient de tuer son frère, la lune déchire le nuage et frappe le meurtrier de ses rayons. Dès le commencement du monde se manifestent d'une manière sanglante les deux grandes divisions de la nature humaine : la force d'un côté, la délicatesse de l'autre. Abel, étendu sur des pierres, a le teint de la mort ; sa nature est fine et faible, sa complexion délicate. Caïn, au contraire, est d'une peau rude, bronzée, d'un tempérament robuste, d'une tête virile. Son masque est élargi, écrasé, féroce ; il emporte avec lui l'instrument de son crime, il a horreur de lui-même, il a peur de la pâle lumière qui l'accuse. Ses yeux hagards n'osent regarder son frère mort, et il s'enfuit dans les bois... Mais déjà planent sur sa tête les deux figures de la Vengeance et de la Justice qui vont l'atteindre. Échevelée, un flambeau à la main, la Vengeance étend sur Caïn son bras droit, et s'apprête à le saisir de sa main crispée. La Justice, plus tranquille, laissant voir un visage inaltéré, va le frapper noblement de son glaive. Sa chevelure, serrée par un bandeau, n'est point dérangée ; sa colère est calme, son indignation contenue. De la main gauche, elle tient sa balance, mais, idée sublime ! cette balance, elle ne la tient pas suspendue pour peser le bien et le mal : sa main ferme en confond les chaînes et les plateaux ; car la victime est là, qui vient de rendre le dernier soupir, qui porte la trace du couteau, la trace du sang ; le coupable est convaincu, son crime est flagrant... à quoi bon les balances de la justice ? Quel effet dut produire un pareil tableau dans la salle de la cour criminelle ! Malheureusement, on l'en retira bientôt pour mettre un Christ à la place. Idée malheureuse ! car l'image du Christ dans une cour d'assises me semble conseiller le pardon et arrêter le châtiment. Comment donner des ordres aux bourreaux, là où préside l'image de celui qui leur a pardonné ?

Exposée au salon de 1808, cette magnifique composition fit donner à Prud'hon la croix d'honneur. Il avait enfin prouvé qu'il savait faire autre chose que des vignettes et des cartes d'adresse. Une fois replacé sur ce théâtre de la grande peinture, il se sentit renaître. Son naturel revint alors, et son génie, après s'être un instant assombri, sembla vouloir se reposer

aussitôt dans le domaine des sujets gracieux, où il régnait en maître. A ce même Salon de 1808, il exposa l'*Enlèvement de Psyché par les Zéphirs*, charmant témoignage de la souplesse de ses pinceaux. Pendant que Psyché est endormie, des zéphyrs, aussi légers que les nuages qui les enveloppent, viennent l'enlever doucement dans les airs sans troubler son sommeil. Pour ne rien déranger, un petit amour lui soutient le bras qu'elle avait arrondi sur sa tête. Le corps de la jeune fille est un chef-d'œuvre de modelé sans recherche : on croit le voir au travers d'une gaze. La main gauche retombe sur le sein et s'y affaisse endormie. Les fines draperies que soulève et arrondit le vent accomplissent la composition, la terminent, l'encadrent et lui donnent un aspect plus aérien par leur obéissance au souffle du zéphyr. Déjà en s'envolant, portée de l'haleine de ces dieux, la délicate draperie qui couvrait le sommeil de Psyché nous découvre tous ses charmes, les laissant nus et engourdis encore, en proie aux indiscrétions de la brise. Le fond du tableau est une montagne qui annonce l'élévation de ce groupe délicieux et son éloignement de la terre. Il y en a pour des jours entiers à rêver devant cette ravissante composition, si voluptueuse et pourtant si pure. Je ne me lasse point d'admirer comment l'immobilité de Psyché, favorable à ses formes, contraste avec le joyeux mouvement des zéphyrs et le frémissement de leurs muscles, mouvement silencieux, contraction légère, qui n'est pas celle de l'effort, mais du plaisir.

C'était donc un poète que Prud'hon, poète gracieux comme le Corrège et tendre comme Lesueur. Il avait un penchant naturel à la rêverie, et de la rêverie à la mélancolie il n'y a qu'une nuance. Malheureusement, ses infortunes privées ne fournissaient que trop d'aliments à son humeur un peu sombre, et, au lieu d'avoir à poursuivre des chimères, sa pensée inquiète se heurtait chaque jour aux réalités de la vie. Son existence intérieure était amère, insupportable, et compensait durement le naissant éclat de son nom au dehors. Les chagrins domestiques l'avaient affecté profondément, lui si bien fait pour les bonheurs intimes, et plus d'une fois les noires idées du suicide le vinrent tourmenter; mais alors il prenait ses enfants sur ses genoux, les portait devant son chevalet, et se mettait à les peindre dans la naïveté de leurs attitudes, se consolant ainsi de la douleur de son âme par la grâce de son pinceau. Cependant il fallut un terme à cette vie impossible, et, pressé par ses amis, Prud'hon se détermina enfin à une séparation complète, résolu à subir les plus dures privations pour servir la pension de sa femme et pourvoir à l'éducation de ses enfants.

Plongé dans une retraite absolue, Prud'hon avait ainsi vécu plusieurs années, lorsqu'en 1803, un de ses amis le sollicita vivement de donner

des leçons à mademoiselle Mayer, élève de Greuze, et qui venait de perdre son maître. Il résista long-temps à ces prières, ne voulant pas sortir de la solitude où son cœur se plaisait. Ce ne fut qu'à force d'importunités qu'on le fit consentir à donner quelques conseils à mademoiselle Mayer ; encore le fit-il avec beaucoup de nonchalance, peut-être par un vague pressentiment de l'avenir. Peu à peu cependant ses visites devinrent plus fréquentes, sa figure parut s'éclaircir. Il y avait eu d'abord, entre le maître et son élève, un échange muet de sentiments affectueux. La jeune fille laissa bientôt deviner à Prud'hon plus que l'amour de l'art, et sa tendresse se fit jour à travers son enthousiasme pour l'auteur de tant de belles allégories. Un mutuel attachement naquit de ces relations, et ne tarda pas à effacer les distances. Mademoiselle Mayer ayant acquis dans ce moment, par suite de la mort de son père, la libre disposition de sa fortune, put se rapprocher de celui qu'elle aimait après l'avoir admiré. La calomnie, dit M. Voïart (1), sembla respecter une affection si pure et si sincère. Elle ne fit qu'accroître l'estime de leurs amis communs.

A l'époque où les artistes furent délogés du Louvre pour être envoyés à la Sorbonne, Prud'hon et mademoiselle Mayer y obtinrent l'un et l'autre un logement. En entrant dans la cour, on trouvait à gauche, dans l'angle diagonal, les appartements de Prud'hon, et à l'angle opposé de la même façade, l'appartement de mademoiselle Mayer. Tout près de cet appartement était l'atelier de Prud'hon, qui faisait face à la porte d'entrée de la cour. Bien que le peintre et son élève eussent ainsi une demeure séparée, ils se voyaient tout le long du jour.

Mademoiselle Mayer travaillait dans l'atelier de Prud'hon et dînait à sa table. Elle faisait les honneurs de cette maison avec beaucoup de grâce, beaucoup d'esprit. A ceux qui venaient visiter son maître, elle montrait les ouvrages de ce grand peintre et en indiquait toutes les beautés avec une chaleur qui allait jusqu'à l'enthousiasme ; car c'était une femme vive, passionnée, prompte à l'exaltation. Elle était fort brune, d'une figure piquante ; son caractère enjoué, son regard malin et presque toujours souriant ; sa bouche entr'ouverte, expressive, un peu provoquante, laissait voir des dents jolies et bien rangées. Le portrait qu'en a fait Prud'hon, et que possède M. Carrier, la représente comme une femme d'une séduction irrésistible, quoique ses traits ne soient point réguliers et beaux dans le sens de l'idéal. Son nez est épaté, ses pommettes sont saillantes, ce qui, joint à un teint basané, lui donne quelque air éloigné de la Vénus africaine. Mais il y a dans ce visage une harmonie particulière, de la vivacité, de l'attrait, une physionomie accentuée et ardente, qu'il n'est plus pos-

(1) *Notice sur Prud'hon*. Paris, 1824.

sible d'oublier. Elle est dessinée de grandeur naturelle, sur une méchante feuille de papier gris, avec une simple estompe relevée de blanc. Son costume est celui de l'empire, et je crois, Dieu me pardonne ! que ce costume est gracieux, croqué et chiffonné par la main de Prud'hon. Elle porte un spencer noir avec un petit collet de velours ; ses cheveux, noués avec un bandeau à la manière antique, s'en échappent, et tombent sur les joues en boucles légères et abondantes. Un rayon d'atelier éclaire le front, laisse les yeux dans l'ombre, s'allonge sur le nez, pince la lèvre et se perd sur le menton.

Rendu à la vie par la rencontre de ce bonheur inespéré, Prud'hon peignit le plafond du Musée qui représente *Diane implorant Jupiter.* Il avait alors quarante-cinq ans, et il commençait à peindre, car ses tableaux de *Caïn* et de l'*Enlèvement de Psyché* ne vinrent qu'ensuite. Aussi dois-je relever ici un peu d'indécision dans sa manière. Il n'atteignit pas encore dans cet ouvrage à cette unité de style qui fit plus tard sa puissance. J'y vois en haut des figures pâles comme les ombres heureuses de Lesueur, en bas un style plus vigoureux, et dans l'ensemble une exécution inégale, un mélange de deux caractères, des amours frais et palpitant, un aigle en vie, sous des divinités qu'efface une poussière d'or. C'est, du reste, un plafond lumineux et d'une chaude couleur. Les deux figures principales s'enlèvent en vigueur sur un ciel éclatant. Le Jupiter de Prud'hon n'est pas tout-à-fait celui que la tradition académique avait consacré, terrible, tonnant, avec un nombre convenu de mèches de cheveux et une certaine barbe qui ne doit point varier. C'est un dieu tranquille, vénérable, dont la chevelure est grisonnante, et qui vieillit aussi, qui le croirait ? Son geste est d'une bienveillance remplie de majesté. Néanmoins, de son profil perdu, on voit se détacher sur les splendeurs de l'Olympe cet épais sourcil qui fait trembler le monde. Il faut être Prud'hon pour avoir trouvé la Diane qui vient se poser comme un oiseau devant Jupiter, en mettant ses deux mains sur les genoux de son père avec une confiance ingénue. Lui refusera-t-on, à l'amoureuse déesse, d'éclairer l'univers pendant la nuit, afin qu'elle puisse ralentir sa course au sommet du mont Lathma où repose un pasteur endormi sous le feuillage.

Par les trois compositions dont nous avons parlé, Prud'hon se mit en vue. La critique des journaux s'occupa enfin de cet homme qui avait eu du génie pendant vingt ans sans qu'on le sût. Son mérite se trouva établi par les honneurs même de la discussion. Les riches amateurs vinrent le trouver : M. de Sommariva lui commanda des tableaux, M. de Taillerand le rechercha. Et si la foule, façonnée au type que lui offrait l'ensemble de l'école, ne parut point comprendre Prud'hon, du moins il se vit dès lors

entouré d'adeptes qui rachetèrent la froideur générale par une admiration profondément sentie.

Il y avait alors dans le monde des journaux et des lettres un jeune écrivain qui s'appelait François Guizot. Il aimait à parler des arts, et il en parlait avec beaucoup de gravité. A défaut d'un sentiment vif, d'une impression naïve, il apportait dans ses jugements un sens assez droit et des intentions de philosophe. En attendant le portefeuille de premier ministre, M. Guizot publiait des brochures sur le Salon (1). En 1810, Prud'hon n'avait exposé que des portraits et une tête de Vierge. Il n'est pas sans intérêt de rapporter ici ce qu'en dit M. Guizot : « Cette dernière est d'une « grâce très séduisante, l'expression en est douce, timide, pleine de jeu-« nesse et de pureté ; la couleur en est brillante, peut-être trop ; il y a « beaucoup d'art et un peu de manière dans cette extrême suavité de « pinceau qui dégénère si facilement en mollesse ; à force de fondre les « contours, de ne rien arrêter, de ne présenter à l'œil que des formes in-« déterminés, on tombe dans un vague, une incertitude qui mènent à l'in-« correction ; et quant au coloris, son éclat, quand il n'est pas uni à de « l'énergie, nuit souvent à la vérité. » Appliquées à un commençant, ces réflexions ne manqueraient pas de sagesse. En les adressant à Prud'hon, M. Guizot ne paraît pas se douter qu'il se trouve en présence d'un de ces grands maîtres auxquels il ne faut point enlever leurs défauts sous peine de les annuler. Si Rembrandt dessinait comme Poussin, ce ne serait plus Rembrandt. Laissons les hommes vraiment supérieurs comprendre à leur manière. Raphaël exprime son pieux amour pour sa Madone par la religion qu'il met à chaque forme, par le soin scrupuleux apporté au moindre contour. Prud'hon traduit le même sentiment de vénération, quand il évite d'arrêter sévèrement les lignes, de trop accuser. Il enveloppe les formes dans un certain vague qui a bien aussi son idéal. N'est-ce pas là, d'ailleurs, l'effet que produit une figure, si on la contemple d'un œil humide, respectueux et attendri.

L'Empereur eut le mérite de distinguer Prud'hon sans attendre les appréciations du *Journal de l'Empire*. Quand il eut visité le Salon où se trouvait le tableau du *Crime poursuivi par la Justice*, il s'avança vers Prud'hon, qui était présent, et lui remit la croix. Le jour même, il ordonna d'acheter deux jolis tableaux de mademoiselle Mayer, composés dans le style anacréontique, dit l'impassible *Moniteur*. Ainsi la destinée de cette femme suivait toutes les phases de la fortune de Prud'hon. Mademoiselle Mayer avait du talent, sans doute, et de jolies pensées, mais il est

(1) La brochure de M. Guizot sur le Salon de 1810 est peu remarquable ; aujourd'hui, elle est fort rare.

impossible de ne pas reconnaître la main de son maître dans les ouvrages qui lui sont attribués. Elle peignait bien, toutefois, et son nom eût brillé peut-être autrement que de reflets, si elle n'eût pas vécu de la même vie que Prud'hon, respiré le même souffle, si leurs pinceaux, enfin, n'eussent pas été confondus comme leurs cœurs.

J'ai vu, par exemple, chez M. Dubois (1), un tableau où cette alliance est clairement écrite. C'est encore un chapitre délicieux de l'histoire de Psyché. Elle est endormie sous une tente, ayant à ses côtés l'Amour, endormi comme elle. Des zéphyrs viennent la visiter en foule, légers comme des gouttes de pluie, et se tenant par la main. En la voyant si belle, ils demeurent surpris d'admiration, ils semblent retenir leur haleine, de peur d'agiter ce sommeil qui n'est traversé par aucun rêve pénible, à en juger par le calme du visage.

Ces groupes de zéphyrs qui voltigent sous un rayon égaré de la lune sont le chef-d'œuvre de Prud'hon, je ne crains pas de l'affirmer. Aucune de ses figures allégoriques ne vaut cette ronde d'enfants aériens, aux visages amoureux, aux ailes de gaze, qui viennent curieusement et sans bruit, soulever le rideau de la couche nuptiale et en pénétrer le mystère. Ce tableau, dont la partie supérieure est tout entière l'œuvre de Prud'hon, n'est pas d'un aspect aussi vague, aussi voilé que d'autres peintures de ce maître. La divinité y respire, la lumière y brille au sein de la nuit, lumière tranquille pourtant et d'un éclat tempéré, qui est la même dont furent éclairés les amours d'Endymion. Les ombres étant vigoureuses et les clairs éclatants, ces images vous saisissent comme ferait la nature elle-même, mais sans produire d'autre impression que celle des choses idéales. Cela parle fortement aux yeux et doucement au cœur.

Ce que Prud'hon lui donnait en conseils ingénieux, en exquises leçons, mademoiselle Mayer le reconnaissait par les soins du dévouement le plus assidu; elle gouvernait son intérieur et en faisait les délices. Prud'hon s'abandonnait avec une bonhomie charmante à l'empire de cette femme, dont il aimait les allures vives et élégantes, les fines réparties, et qui l'entourait d'ailleurs d'une si tendre sollicitude. Attristé par le souvenir de ses malheurs domestiques, et porté à fuir le monde, il avait fini par n'aimer que la vie intime. C'était un supplice pour lui que de sortir pour rendre les visites nécessaires. Il ne fallait rien moins que le sentiment du devoir ou le plaisir de quelque bonne œuvre pour l'arracher à ses pinceaux, à ses crayons, à ses beaux chats-tigres, qu'il avait toujours autour de lui,

(1) M. Dubois est un des amateurs les plus éclairés de Paris ; il possède, dans sa maison de la rue de Lancry, des tableaux et des dessins des maîtres modernes, d'un prix inestimable.

et qu'il plaçait souvent dans ses tableaux. Quand il fallait tirer de sa rêverie en poète casanier, qui avait besoin de distractions et de se promener par la ville pour sa santé, mademoiselle Mayer la poussait doucement dehors, en lui parlant de tel jeune peintre embarrassé qui réclamait ses avis et qui l'attendait. C'est ainsi qu'il visita M. Couder, lorsqu'il composait le *Lévite d'Éphraïm*, cette composition célèbre, qui eut les honneurs du Salon de 1817, et que l'auteur avait un peu modifiée sur les conseils de Prud'hon. Dans ce même temps, à côté des appartements de mademoiselle Mayer, à droite au fond de la cour, se trouvait un atelier de sculpteur occupé par le jeune David. Revenu de Rome, l'élève de Rolland avait reçu la commande d'une statue de Condé pour le pont Louis XV. Prud'hon devina le génie de ce jeune homme. En le voyant passer dans la cour, la tête inclinée, l'air pensif et le regard plein de feu, il disait à un ami qui me l'a rapporté : « Vous verrez que celui-là ira loin. »

Pour en revenir à mademoiselle Mayer, cette femme qui a tenu tant de place dans la vie de Prud'hon, était, comme je l'ai dit, d'une humeur enjouée et agréable. Toutefois, il perçait, à travers sa gaieté habituelle, un fond de sentimentalisme par où elle ressemblait à son maître. Son affection pour lui était même un peu ombrageuse ; de simples apparences la changeaient parfois en jalousie. Mais elle en souffrait seule, et, de peur d'affliger encore une âme déjà si triste elle montrait plus de sécurité sur son visage qu'elle n'en avait au fond du cœur. Sa conversation était attrayante, et assez spirituelle pour que M. de Talleyrand y trouvât beaucoup de charmes. Lorsqu'il venait poser chez Prud'hon, il s'est fait peindre plusieurs fois par lui, il priait instamment le peintre de retenir mademoiselle Mayer, se plaignant de la discrétion qui la faisait s'éloigner, et qu'il traitait de sauvagerie. Du reste, mademoiselle Mayer avait été élevée avec beaucoup de distinction ; on s'en apercevait aisément à ses manières, à ses tournures de phrases, à certains détails de prononciation qui n'avaient rien de commun. Dévouée sans réserve à celui qu'elle aimait, son dévouement s'étendait à la famille de son maître ; elle s'occupait de l'éducation des enfants de Prud'hon comme s'ils eussent été les siens propres, faisant servir la fortune assez brillante dont elle disposait, à leur préparer un état, à les aider, à les doter même.

Sa bonté l'avait rendue chère à la famille de Prud'hon, particulièrement à sa fille, aimable personne qui vivait avec elle dans la plus parfaite harmonie. L'entourage de ces deux femmes était l'unique bonheur de Prud'hon. Quand elles allaient au bal, c'était lui-même qui voulait les coiffer. Il est inutile de dire qu'il s'en acquittait avec un goût merveilleux, ne

manquant jamais, pour mademoiselle Mayer, de relever son teint brun par quelque ruban ponceau.

L'existence de Prud'hon s'écoula donc assez doucement tant que dura l'Empire, et même pendant les premières années de la Restauration, quoique ce régime l'ait délaissé. On ne lui pardonnait pas d'avoir donné des leçons de peinture à Marie-Louise, d'avoir fourni les dessins du berceau de la toilette dont la ville fit hommage à cette impératrice ; on se souvenait qu'il avait peint le roi de Rome dans un bosquet de palmes et de lauriers....., et l'on oubliait que c'était un chef-d'œuvre de couleur !

Il ne travailla donc que pour les particuliers, et ce fut M. de Sommariva qui eut ses plus beaux ouvrages, par exemple *Zéphyr se balançant*. Il y a là un rare mérite d'invention, auquel je reconnais bien un peintre français. Tous les jours on dit que le zéphyr effleure la surface de l'eau, qu'il se joue dans les rameaux de la forêt; mais quel peintre aurait jamais eu l'idée de fixer cette image insaisissable! *Le Zéphyr se balançant*, que possède aujourd'hui M. Guénin, a un tout autre aspect que celui de la gravure de M. Laugier. Est-ce défaut dans les proportions, ou bien cela vient-il du modelé et du genre de travaux adopté par le graveur? Nous l'expliquerons plus tard; toujours est-il que le *Zéphyr* du tableau est un enfant d'un regard doux et fin, d'un teint légèrement coloré sur les joues, qui se suspend aux branches des arbres. Sa carnation est fraîche et sa peau tendue. Comme tous les enfants, il a nécessairement les jointures enveloppées; il ne peut donc être aussi effilé, aussi transparant qu'on le voudrait, mais il est tendre, délicat et léger. Il occupe certainement moins de place dans le tableau que dans la gravure. L'écharpe bleue qui vole avec lui est d'une exécution incomparable; la légèreté, la finesse du glacis n'est jamais allée plus loin. C'est par là aussi que Prud'hon tempère le modelé, l'efface, pour ainsi dire, au lieu qu'il est accusé dans l'estampe, et rendu par des travaux un peu raides. Le cou est plus évidé dans le tableau que sur la planche, la tête, par suite, se dégage mieux, elle est portée avec plus d'élégance. Je ne vois dans ce chef-d'œuvre qu'un défaut, résultat inévitable de la direction du jour, qui tombe de haut. Le bras gauche, ainsi éclairé, se modèle vigoureusement, et devient plus accentué qu'il ne faudrait. Quoiqu'il soit en proportion avec le reste du corps, ce seul effet de lumière le fait paraître plus formé que les autres membres, comme s'il appartenait à une nature plus avancée. Avouons aussi que le pied droit est un peu fort. On a dit que la main gauche serrait trop visiblement la branche de l'arbre auquel est suspendu le dieu des soupirs, ce qui serait une faute grave dans la représentation d'un habitant de l'air. Mais la preuve que Prud'hon a parfaitement senti cette

nuance, c'est que la main droite, à peine appuyée sur l'autre branche, retombe négligemment sans la moindre contraction, sans effort. Si les doigts de la main gauche ont une autre apparence, cela tient à ce que la lumière, en tombant, laisse dans la pénombre de la première phalange de la main, bien peu fléchie cependant.

Après tout, que de grâce dans le mouvement, que d'abandon, que de naturel dans la naïve curiosité de cet enfant qui se laisse mollement bercer par sa fantaisie! de son pied, il va effleurer une petite nappe d'eau limpide; mais la seule présence du jeune dieu fait rider la face de l'onde, et l'empêchera lui-même d'y mirer sa figure souriante, son malicieux regard, et cette flottante chevelure dont les boucles sont enlevées par son haleine. Quel mystère dans cette forêt dans les ombrages sont si frais, si propices à la rêverie ou à la volupté! Au loin, à travers les vaporeuses demi-teintes, on aperçoit une cascade écumeuse; le ruisseau qui, là-bas, tombe à gros bouillons du haut des rochers ne forme plus ici qu'un miroir paisible et dormant, à peine troublé par l'arrivée du zéphyr.

A la vente Sommariva, le *Zéphyr* fut adjugé à M. Guénin pour 25,000 fr. L'heureux possesseur de ce chef-d'œuvre a, dit-on, le projet d'en faire don par testament au musée de Paris. Ce serait une noble pensée, dont la postérité lui aurait une reconnaissance aussi durable que la mémoire de Prud'hon. Les deux tableaux qui figurent au Louvre : le *Crime poursuivi par la Justice* et le *Christ mourant*, appartiennent l'un et l'autre à une poésie sombre, et ne sauraient donner une idée du véritable génie de Prud'hon, qui est la grâce. A côté de ces compositions terribles, le *Zéphyr* serait un témoignage de la souplesse d'un génie qui a su trouver à la fois des couleurs si puissantes et de si fraîches demi-teintes. On verrait aussi par là de quelle manière cet artiste supérieur traitait les fonds de ses tableaux.

S'il lui est arrivé parfois de laisser de la rudesse au paysage, comme il l'a fait dans l'allégorie du *Crime*, c'est que l'aspect sauvage de la nature était ici une portion essentielle de la poésie du sujet. Ce n'est pas non plus sans intention qu'il nous montre des végétations vigoureuses, des lointains rustiques, dans les dessins de *Daphnis et Cloé*. Lorsqu'il les représente sur le point de se baigner dans la caverne des nymphes, il n'est pas indifférent de les entourer de toutes les séductions du paysage, de verdure, de rochers humides et de lianes, car ces deux beaux adolescents, qui vont courir un si grand péril sans le savoir, se trouveront bien plus beaux encore à l'ombre de cette caverne, qui va les abriter, dans une onde transparente et au murmure invitant de la fontaine. C'est d'ailleurs un moyen de dater cette naïve histoire que de l'en-

cadrer dans une campagne agreste, aussi primitive que la pastorale de Longus. Mais, à part ces exceptions rares, Prud'hon a toujours sagement sacrifié le paysage. Dans le *Zéphyr*, pour ne point attaquer le ton délicat des chairs, il a mieux aimé enlever un peu de fraîcheur au bocage, et la laisser tout entière à la figure. Il faut l'en féliciter, car ce n'est pas là une concession faite à la nécessité des mensonges de l'art; il est certain que, dans la nature, notre œil, arrêté à un objet, voit s'éteindre et se confondre ceux qui l'environnent.

Les tons locaux, chez Prud'hon, sont toujours subordonnés à la teinte principale. Ses paysages accompagnent d'autant mieux sa composition, qu'ils n'ont pas beaucoup d'importance par eux-mêmes. A les considérer dans la gravure, on les croirait traités d'une brosse hardie; cependant son pinceau les soumettait à l'effet général, qui était suave et moelleux. Les terrains, les plantes, les troncs d'arbres que l'on rencontre dans presque tous ses tableaux, sont faits largement, sans qu'on puisse être occupé du soin donné aux diverses parties : à la touche du feuillé, aux accidents du terrain, aux rugosités de l'écorce, toutes choses qui, je le répète, sont exécutées d'une façon plus onctueuse que ferme. Les arbres, les rochers, les ruisseaux, tout cela n'a pour le maître qu'une valeur secondaire. Au lieu de les attaquer avec franchise, de les frapper d'un ton rigoureux, ce qui serait une faute dans la peinture d'histoire, Prud'hon s'étudie à les dissimuler, à les adoucir; il les enveloppe sous une teinte huileuse, transparente et générale; il en fait un tout mystérieux et fondu; il n'y voit qu'un tranquille repoussoir pour ses personnages, en même temps que son âme poétique trouve à y satisfaire sa passion pour la nature. Ces jardins enchantés, au milieu desquels se promènent toutes les divinités de Prud'hon, ce peintre ingénieux les fait servir à laisser deviner ce qu'il ne faut pas dire, à captiver le spectateur par le réveil des vagues, émotions que nous font éprouver les champs et les bois.

On retrouve cette manière de peindre dans le portrait en pied de Joséphine, vaste toile qui, précisément, vient d'arriver à Paris (1). Au moment où on l'a déballée à la douane, le peuple s'est groupé tout autour pour l'admirer, car le peuple a l'instinct des belles choses. Rien n'indiquait pourtant que ce fût là le portrait d'une princesse, tant est simple l'ajustement du modèle. L'Impératrice est assise sur le gazon, à l'ombre de grands arbres, dans une campagne arrangée pour le plaisir des yeux. A voir son attitude remplie de noblesse et d'abandon, sa tête penchée, son regard incertain, on la prendrait pour l'image de la *Rêverie*. A ses

(1) Septembre 1842. Ce portrait venait du château d'Arenberg; il appartenait au prince Louis Bonaparte.

pieds sont les fleurs qu'elle aimait et qui rappellent son goût pour la botanique, le myosotis, le liseron des fontaines aux clochettes bleues. Je ne connais que Gérard qui se soit permis de faire d'aussi grands fonds à ses portraits. Néanmoins, loin de nuire à la figure, ce beau paysage la fait valoir. Le ton des chairs est *clair de lune*. C'est celui que Prud'hon affectionnait et qu'on appellerait *amoroso* chez les Italiens..... Ah! de grâce, qu'on ne laisse point partir pour l'étranger ce modèle du genre historique, dont le prix est encore rehaussé par le souvenir d'une femme aimable.

Il y a plusieurs années, ne connaissant rien de Prud'hon, j'ouvris par hasard un vieux catalogue, et j'y lus sous son nom ce titre de tableau : l'*Innocence, séduite par l'amour, est entraînée par le Plaisir, mais elle est suivie du Repentir, qui se cache sous l'aile du séducteur.* — Cela me fit rire aux larmes; il n'y manquait plus que les nuages et l'*Erreur* et le temple de la *Sagesse*. Je me figurais ces êtres métaphysiques, le Repentir, l'Innocence, personnifiés dans des académies de carton avec les gestes stéréotypés qui veulent dire : *prenez garde*, ou bien : *me voici*.... Mais lorsqu'un beau jour la gravure de Roger me tomba entre les mains, quand je vis cette lourde thèse de morale emprunter à la nature ses formes les plus charmantes, se traduire en une scène gracieuse et passionnée comme la chanson d'Anacréon; quand je vis ensuite, sur le tableau même, une jeune fille, l'air pensif, se laisser conduire sous les ombrages par un dieu d'une beauté irrésistible, au plus épais du bois sacré des anciens..., je fus bien surpris et bien confus de m'être moqué! J'admirais, ébahi, ce couple environné de fleurs et de périls, cette fille inattentive et charmée, qu'un petit amour tire par le bas de sa robe, encore virginale. Une femme les suit, qui a connu les illusions de la vie et qui les pleure; mais les grandes ailes de l'Amour cachent, en se déployant, cette figure importune. Nudités élégantes, draperies légères, bouquets d'arbres, coin de ciel, tout cela me fit honte de mes plaisanteries. Je demeurais comme l'enfant qui, après avoir insulté à des statues de marbre, les verrait tout à coup s'animer, se mouvoir, descendre de leur piédestal et parcourir le monde avec grâce.

Enfin, Prud'hon fut nommé de l'Institut; ce ne fut pas sans peine. Plusieurs fois déjà ses amis avaient échoué. Bien des hommes qui ne le valaient pas lui avaient été préférés. Meynier était passé avant lui. La responsabilité de ces passe-droits pesait principalement sur Gérard, qui était alors si puissant, et qui aurait dû reconnaître tout haut un mérite qu'il avouait tout bas. Le jour où il fut présenté, Prud'hon ne s'attendait pas au succès. Il était à peindre tranquillement, lorsqu'un élève du sculpteur Cartelier, son intime ami, vint lui apporter la nouvelle de sa nomination.

Prud'hon apprit en souriant cette distinction tardive, et il parut moins touché de la chose elle-même que de l'empressement de son ami à l'en instruire. Il embrassa l'enfant essoufflé, c'était M. Émile Seurre, futur auteur de la statue du Napoléon sur la colonne, il le fit asseoir, et il était occupé à lui tenir mille propos agréables, quand arrivèrent tous ses voisins de la Sorbonne, et avec eux mademoiselle Mayer, qui fit presque une scène de ce que Prud'hon était nommé de l'Institut et ne lui disait rien.

Tel était le caractère de cet homme. Il rêvait la gloire, mais la gloire à venir. Sitôt qu'elle lui apparaissait avec son éclat et ses fanfares, il en avait peur ; il rentrait dans le silence et le repos. Une ovation eût troublé son âme toujours attristée. Les applaudissements, la réputation, l'encourageaient sans doute, mais ne pouvaient effacer entièrement l'impression de ses malheurs. Il se mit à peindre une Andromaque embrassant Astyanax en présence de Pyrrhus, mais il abandonna ce tableau, qu'il n'a jamais terminé, pour entreprendre une *Assomption de la Vierge* (1) qui fut exposé au salon de 1819. M. Kératry en a parlé ; il y reconnaît beaucoup de sentiment, des têtes comme il en sortait du pinceau d'Angelica Kauffmann pour le burin de Bartolozzi ; mais il reproche à Prud'hon d'avoir soulevé les draperies de ses anges avec une sorte de symétrie, tandis que le jeu des étoffes doit toujours être en raison inverse de l'action des personnages, c'est-à-dire qu'elles doivent s'enfler dans la chute et se modeler sur les corps dans l'ascension : remarque bien fondée, ce me semble, à laquelle on pourrait opposer tout au plus l'exemple du Poussin et d'un grand maître de Venise. Du reste, la critique d'alors se montra favorable à Prud'hon, peut-être parce qu'elle lui savait gré d'aborder les sujets chrétiens. Depuis cette époque, en effet, il ne fit plus que des tableaux sérieux, religieux ou tristes. Il devenait de plus en plus solitaire et concentré, paraissant se complaire dans la mélancolie, comme les poètes, et ne voyant qu'un très petit nombre d'amis.

Il existe une grande figure qu'il peignit dans ce temps-là pour représenter l'*Ame s'envolant aux Cieux* (2). Ce n'est, à dire vrai, qu'une esquisse colossale, une grisaille hardie, faite sans modèle, de souvenir, dans un moment de sombre inspiration. C'est comme l'ombre d'une femme aimée qui serait apparue dans le silence de la douleur ; le visage a une expression humaine, ressemblante, mais illuminée. L'instinct du

(1) Ce tableau décore la chapelle des Tuileries, M. Périer en possédait une esquisse qui appartient maintenant à M. le marquis d'Hertford.

(2) M. Dubois l'a acheté dans une vente à la barrière du Maine, à Paris, pour 900 francs.

peintre a modifié le ton des cheveux de manière à les mettre en harmonie avec la teinte que permettait une semblable élégie. D'immenses ailes enlèvent dans les cieux cette apparition et l'idéalisent. C'est d'un rocher battu par une mer houleuse, perdue au loin dans une obscurité sinistre, que s'élance l'heureuse image qui a traversé l'imagination du peintre.

Prud'hon était dans ces dispositions, lorsque la Faculté de théologie ayant réclamé le local de la Sorbonne, le gouvernement fit prévenir les artistes qu'ils auraient à céder la place, et qu'il leur serait accordé une indemnité de logement. Mademoiselle Mayer était alors malade et singulièrement changée ; son regard était parfois égaré ; elle tenait des discours étranges ; la nouvelle de ce déménagement obligé la consterna. Préoccupée de ce qu'il y avait de délicat dans sa situation, elle s'imagina que son maître serait compromis, que leur liaison ferait un éclat, et qu'ainsi elle était un obstacle à la tranquillité, au bonheur de Prud'hon. Il faudrait quitter cette retraite où ils étaient connus et respectés, pour aller ailleurs affronter l'approbation d'une société formaliste, dominée par les prêtres et les dévots. Son imagination s'échauffa, et tant d'inquiétudes se joignant à l'altération de sa santé, achevèrent de troubler sa raison. Le matin du 26 mars 1821, M. Brâle lui trouva le front horriblement plissé, l'œil hagard. Elle avait auprès d'elle une petite fille de douze ans, nommée Sophie, qui était son élève ; elle eut pourtant la présence d'esprit de lui donner congé ce jour-là ; mais comme l'enfant s'éloignait, mademoiselle Mayer la rappela tout à coup, se mit à l'embrasser avec effusion, et, prenant une bague, elle lui en fit cadeau, avec prière de la bien conserver, sans s'apercevoir que la petite Sophie était tout étonnée de cette expansion subite, de cet adieu inexpliqué. Peu de temps après, on entend la chute d'un corps, on accourt, on trouve mademoiselle Mayer étendue par terre et baignée dans son sang. Elle avait trouvé les rasoirs de Prud'hon, et après en avoir essayé le tranchant sur sa main, elle s'était placée devant la glace et s'était coupé la gorge. L'hémorrhagie n'avait duré que quelques minutes : elle était morte. Prud'hon travaillait dans son atelier. Devant aller ce jour-là à l'Institut, il se leva pour s'habiller sans doute ; mais, apercevant dans la cour des visages pâles, et une légère rumeur qui s'apaisait à son approche, il eut le pressentiment de son malheur. En vain, M. Pajon voulut l'entraîner, on ne put le retenir, et il sut tout de ses yeux. Ce fut une scène de désespoir. Ne pouvant l'arracher à ce corps qu'il tenait embrassé, on envoya chercher M. Tréjel, son meilleur ami, qui, enfin, le fit emmener. On le transporta chez M. de Boisfremont.

Un homme tel que Prud'hon ne pouvait se relever d'un coup si affreux. La vie ne lui était plus qu'un fardeau. Consumé par la douleur, il voyait

s'avancer le terme de sa carrière, et il souriait avec amertume aux consolations de ses amis. Cependant il redevint plus doux et plus aimable que jamais, ayant tout renfermé dans son cœur. Il voulut achever alors le tableau de la *Famille désolée*, dont mademoiselle Mayer avait tracé l'esquisse, et il se plut à représenter cet autre genre de douleur, qui est la misère. Un père de famille, enveloppé dans une méchante couverture, va bientôt mourir. Sa femme le soutient, ses enfants l'entourent. Il n'y a dans leur pauvre mansarde qu'un seul lit, une seule chaise où le père est assis, un escabeau, et un vieux rideau rejeté sur sa tringle de fer. On ne peut rien voir de plus déchirant que le spectacle de cette misère inconnue, la plus cruelle de toutes les misères, celle qu'on ne visite point, qui a honte d'elle-même, qui gémit à cent pieds au dessus des passants, et dont les cris se perdent dans l'air sans être entendus des autres hommes !

Cependant Prud'hon dépérissait chaque jour. Il allait souvent au cimetière du Père-Lachaise, où il avait fait acquisition d'un terrain voisin de la sépulture de mademoiselle Mayer ; et comme sa fin approchait, il pria M. de Boisfremont de le faire inhumer en cet endroit. Avant de mourir, il eut encore une inspiration, et reprenant tout à coup sa palette, il peignit le *Christ mourant*, ce beau Christ qui ne ressemble à aucun autre, qui est éclairé d'un lumière fantastique, et dont la sublime figure se perd dans des ombres d'une tristesse infinie. La Vierge et le saint sont d'un beau caractère; la Madeleine est admirable. C'était le dernier éclair du génie de Prud'hon ; mais il ne put achever réellement, et comme il sentait, que le torse du Christ et la figure de la Madeleine. Il tenait encore le pinceau quand la mort vint l'avertir. « Ne pleurez point, disait-il à ses amis, vous pleurez mon bonheur. » Il mourut avec sérénité, dans les bras de M. de Boisfremont, en prononçant ces paroles : « Mon Dieu, je te remercie, la main d'un ami me ferme les yeux. »

L'école française venait de perdre un de ses plus grands peintres.

Prud'hon a eu la philosophie du Poussin et la tendresse de Lesueur. Cette vérité aux mâles allures qui est la compagne du peintre normand, Prud'hon la rêvait plus délicate et plus facile. La muse du Poussin nous impose, celle de Prud'hon se fait aimer. Elle n'est point drapée jusqu'au menton dans la vieille toge des académies : on peut se la figurer, comme il a peint lui-même la nymphe d'un de ses tableaux, légèrement vêtue, souriante, se défendant contre les amours, oublieuse de ses charmes, non de sa pudeur. Bien au dessus de David par la grâce et par le sentiment, Prud'hon a vu dans l'antique autre chose que des formes consacrées, des torses, des rotules, des profils sévères et d'irréprochables contours. Il en a extrait, comme André Chénier, l'essence la plus pure, une exquise

poésie. Quand il consulte les ouvrages inspirés au génie par le beau ciel de la Grèce, il les voit à travers cette douce et gracieuse mélancolie qui est un fruit de l'Occident. Ainsi, l'on trouve dans ses figures je ne sais quoi de tendre qui résulte d'une certaine expression des regards, d'un mouvement particulier des sourcils, et d'une suavité de couleur qui endort les contours, tranquillise les ombres et produit ce vague de l'air inconnu aux classiques. La lumière du jour lui paraît trop vive pour éclairer les amours de Pâris et d'Hélène. Il y appporte un autre flambeau; ils les place dans un palais tendu de draperies, et quant aux ornements de ces demeures homériques, ils sont toujours sobres, significatifs, éclairés mollement et à leur place.

Prud'hon était un homme d'un commerce agréable et d'une extrême bonté. M. Voïart a raconté de lui un trait qui fait connaître combien l'âme de ce peintre était désintéressée et généreuse. Lorsqu'il conconcourait à Dijon pour le prix de Rome, il entendit gémir un de ses concurrents, dont il n'était séparé que par une cloison. Quittant alors spontanément son propre ouvrage, il détache une planche, pénètre dans la loge de son camarade, et lui termine sa composition. Celui-ci obtint le prix; mais, embarrassé de sa victoire, il avoua en rougissant qu'il la devait à Prud'hon, et le véritable vainqueur fut porté en triomphe par la ville. Un tel homme devait être aimé, et il ne le fut pas à demi par ceux qui le connurent. Toutefois le nombre de ses amis fut toujours fort restreint. Sensible à leurs éloges, il se jugeait si bien dans sa sévérité que sa propre critique le dispensait de celle des autres. Il ne souffrait point qu'on l'égalât au Corrége, et c'était de très bonne foi qu'il se disait inférieur à ce grand maître. La postérité, je l'espère, ne souscrira point à la rigueur de ce jugement, et ici se place à propos un fait peu connu, mais authentique. Pendant les premières guerres d'Italie, une *Læda* du Corrége fut livrée au général en chef Bonaparte comme portion d'une indemnité convenue. Ce tableau, mal emballé par les soldats français, qui n'y étaient pas encore exercés comme ils le devinrent plus tard, arriva au Louvre dans un état déplorable : la tête avait disparu. Prud'hon la refit si belle et tellement digne du Corrége que, lors de la dévastation du musée, un officier prussien, montrant cette merveille à un médecin français, lui disait naïvement : « Y aurait-il un homme, dans votre école, capable de peindre une tête aussi sublime. »

En tant que praticien, Prud'hon était d'une habileté rare. Sa peinture n'est pas inconsistante comme celle de Guérin ; elle n'est pas non plus lissée comme celle de M. Ingres. Elle est, au contraire, vigoureusement empâtée, et pas seulement dans les lumières. Après avoir dessiné ses figu-

res en grisaille ou d'un même ton qui était azuré, il passait par-dessus des glacis extrêmement légers, destinés, non pas à faire entièrement disparaître le fond, mais à s'y mêler pour en modifier la valeur. A l'inverse des autres peintres, c'était avec les tons frais et laqueux qu'il préparait, sauf à réchauffer peu à peu sa couleur, faisait observer lui-même à ses élèves que les tons les moins durables devaient être mis dessous, et protégés par les plus solides. L'absence du jaune dans ses carnations leur donne un éclat argentin qui est un gage de leur durée (1) et les fait aisément reconnaître. Quant aux emmanchements, on a dit qu'ils n'étaient pas toujours rigoureux dans les figures de Prud'hon : c'est peut-être là l'opinion de quelques rivaux : il m'est impossible de la partager, en présence de tant de dessins où l'insertion des muscles est si naturelle, si facile !

Prud'hon, malgré la souplesse de son génie, avait une qualité dominante, qui était la grâce. Il a exprimé des pensées intraduisibles, il a peint des dieux impondérables. S'il lui arrive de sortir avec bonheur de son caractère, cela n'empêche point qu'il n'en ait un bien à lui. Le propre des grands peintres, c'est d'avoir un style, une manière, un cachet, un défaut, si l'on veut, mais d'être par là reconnaissables. La marche de Prud'hon, dans les chemins impratiqués de la peinture, a été une véritable protestation contre le type classique. Ce qui prouve combien était grande l'erreur de l'école, c'est qu'il n'y avait pas besoin d'une rénovation pour lui donner tort. Car, en se bornant presque à modifier le type convenu, Prud'hon a été un réformateur tout aussi bien que Géricault. Il puisait dans l'antique ; mais il lui trouvait une portée nouvelle, il lui imprimait un caractère inattendu. Il empruntait à la mythologie ses divinités de marbre, mais c'était pour

(1) Mérimée nous apprend, dans son livre de la *Peinture à l'huile*, que Prud'hon se servait habituellement d'un vernis qui n'offre pas l'inconvénient de rendre les couleurs extrêmement visqueuses en peu de temps, et qui est composé de mastic en larmes et de belle cire, fondus ensemble dans de l'huile siccative blanche. Ce n'est pas à l'emploi de ce vernis, dit Mérimée, qu'il faut attribuer les gerçures qui ont détruit quelques uns des tableaux de Prud'hon. Ils se seraient tous conservés comme sa *Psyché*, comme son *Zéphyr*, comme beaucoup d'autres de ses tableaux, si on avait eu l'attention de ne les vernir qu'après leur dessiccation.

Dans les dernières années de sa vie, ajoute le même auteur (qui est le père du littérateur si connu de nos jours), Prud'hon donna la préférence au vernis de *Théophile*, qui n'est autre que le vernis au copal, c'est-à-dire une simple solution de résine dans de l'huile de lin pure. La préparation de ce vernis est décrite, au surplus, dans la récente publication des ouvrages du moine Théophile, par M. de l'Escalopier, p. 36.

C'est avec ce vernis que Prud'hon a peint le *Christ mourant*, qui est depuis vingt ans au Louvre sans que la moindre altération s'y soit fait remarquer et puisse être prévue.

leur souffler la vie, pour les animer de sa pensée. Il faisait des allégories sans ennuyer personne; il s'inspirait de la statuaire grecque et il restait peintre français.

CHARLES BLANC.

Cette biographie de Prud'hon, qui nous est communiquée par M. Charles Blanc, fait partie de son *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*, dont le premier volume vient de paraître (1). Nous reviendrons plus tard sur cette publication qui se recommande aux amateurs par une consciencieuse étude du sujet, et par une foule de documents nouveaux et intéressants puisés aux meilleures sources. L'esquisse remarquable que l'on vient de lire donnera du reste une idée parfaite de la manière vive et colorée de l'auteur, nous la ferons suivre d'un catalogue raisonné des tableaux de Prud'hon et des principales estampes qui ont été gravées d'après lui.

(1) Chez Cauville, frères, quai des Grands-Augustins, 7.

# ESSAI

D'UN

# CATALOGUE RAISONNÉ

DES GRAVURES ET LITHOGRAPHIES

EXÉCUTÉES

PAR

# P.-P. PRUD'HON

OU D'APRÈS SES COMPOSITIONS

PAR

# DIFFÉRENTS ARTISTES.

Le titre d'*Essai* que nous donnons à ce catalogue indique assez clairement que nous sommes bien loin de le juger complet; mieux que personne nous en connaissons les imperfections et les lacunes. Cependant, tel qu'il est, nous avons cru devoir le publier parce que nous avons tenu à honneur de rendre les premiers cet hommage public à la mémoire d'un des plus grands maîtres de l'école française. Nous sommes convaincus d'ailleurs, que, dans de semblables travaux qui laissent toujours à désirer, malgré tous les soins qu'on y apporte, on ne peut approcher d'une certaine perfection que par des recherches continuelles, des additions successives, et des découvertes inespérées dues le plus souvent au hasard.

Mais avant de penser à améliorer une pareille œuvre, à en soigner tous les détails, il faut d'abord en concevoir le plan, en

réunir les principaux matériaux, et les classer de manière que les observations postérieures puissent trouver facilement leur place dans l'économie générale. Cette tâche, peu glorieuse du reste, est cependant plus difficile qu'on ne pense; et tel qui se serait senti les forces et les lumières nécessaires pour donner une deuxième édition considérablement revue et corrigée du travail d'un autre, aurait peut-être reculé devant la première. Nous avouerons nous-mêmes que, plusieurs fois découragés par des difficultés sans nombre et imprévues, nous avons été sur le point de renoncer à des investigations aussi pénibles. Il n'a pas moins fallu que l'admiration que nous avons vouée à Prud'hon, et aussi l'indignation dont nous ne pouvons nous défendre à la pensée de l'indifférence avec laquelle sont traitées nos gloires nationales, pour doubler notre courage et nous aider à surmonter les ennuis inséparables d'une pareille entreprise. Scaliger dit quelque part qu'il préfèrerait le métier de mineur à celui de lexicographe; à quel autre plus rude encore eût-il donné le choix s'il avait connu celui de chercheur d'états différents et d'indicateur d'adresses substituées!

Cependant le catalogue de l'œuvre d'un maître est le plus bel éloge rendu à sa mémoire; là sont passés en revue successivement tous ses titres à la célébrité. Aucun panégyrique, aucune biographie ne peut remplacer le monument que le grand homme s'est élevé à lui-même et qui résume sa vie tout entière. Assez de gens obscurs ont trouvé des historiens empressés à mettre en lumière leurs pâles actions, et à prôner des ouvrages qui n'ont souvent d'autre mérite que la rareté. Assez de vivants, fort bien portants du reste, mais qui se regardent sans doute comme bien et dûment enterrés, se sont donné, à l'exemple de Charles V, la triste satisfaction d'assister à leurs propres funérailles en publiant l'édition de leurs œuvres complètes. Que les vivants ne nous fassent pas oublier les morts; que les médiocrités présomptueuses n'étouffent pas les génies modestes. Payons à ceux qui ont succombé le juste tribut de louanges qu'ils ont mérité par une vie glorieuse, et que la postérité équitable enfin venge leurs mânes de l'injustice de leurs contemporains.

Avant de terminer cette préface, qu'on nous permette une der-

nière observation. Par l'originalité saisissante de ses conceptions ; par ce besoin impérieux de l'idéal qui l'a toujours guidé dans le choix de ses sujets (1) et de ses figures ; par cette heureuse alliance, que nul n'a possédée à un degré plus haut que lui, d'une grâce voluptueusement enchanteresse au sentiment si rare de l'épaisseur des formes; par cette science de l'ombre et de la lumière qui fait briller ses moindres dessins d'un éclat magique et mystérieux ; enfin, par ses défauts même, Prud'hon s'est élevé au rang des plus beaux génies dont la Flandre et l'Italie s'enorgueillissent justement. De plus, pour que la comparaison soit complète jusqu'au bout, ainsi que Raphaël, Rubens et Poussin, lui aussi a trouvé des graveurs qui l'ont interprété admirablement. Copia et surtout Roger sont dans leur genre des dessinateurs de la force de Marc-Antoine, de Bolswert et de Pesne. Eh bien ! malgré tant de titres à l'admiration publique, le cabinet des estampes si riches en chefs-d'œuvre étrangers, et qui recueille avec tant d'empressement, sans doute à titre de pièces historiques, des raretés tout-à-fait insignifiantes sous le point de vue de l'art, ce cabinet ne possède de Prud'hon que quelques estampes choisies encore parmi les plus communes et les plus ordinaires d'épreuve.

Quant au musée du Louvre qui se contente d'un Watteau; qui a fait disparaître depuis long-temps les deux seuls tableaux de genre de Chardin que nous ayons (2); qui n'a consenti qu'à regret à

(1) On remarquera en parcourant ce catalogue que Prud'hon n'a pas traité un seul sujet purement historique; il n'a même emprunté à la bible que quelques pages passionnées et mystiques. Les riches fictions de la Mythologie et surtout de l'allégorie, convenaient particulièrement à sa nature rêveuse et tendre. Cette remarque, que nous n'avons vu consignée nulle part, est tout-à-fait caractéristique.

(2) Pendant qu'on imprimait cette préface, les portes des galeries où sont exposés les tableaux des anciennes écoles françaises, flamandes et italiennes, se sont rouvertes. Les deux Chardins nous ont été enfin rendus, mais dans quel état, grand Dieu ! Du reste, la main sacrilége qui les a si honteusement mutilés a souillé sans scrupule les plus admirables peintures. Sans vouloir signaler tous les crimes dont les prétendus restaurateurs se sont rendus coupables, nous renvoyons au grand Canaletti et au soleil couchant de Cl. Lorrain. Bientôt nous reviendrons sur ce déplorable sujet; et quoique nous sachions parfaitement à l'avance que toutes nos réclamations resteront sans effet, il nous est impossible d'assister de sang-froid à l'agonie de tant de chefs-d'œuvre. Si nous ne pouvons arrêter la main des bourreaux, du moins nous proclamerons le nom des victimes de ces lâches assassinats, et nous honorerons leur mémoire en leur disant pieusement le dernier adieu.

donner 6,000 fr. pour le radeau de la *Méduse*, mais qui, en compensation, n'a pas regardé à quelques centaines de mille francs de plus ou de moins pour fonder un Musée espagnol où brillent quatre-vingt-un Zurbaran ; ce musée qui donna 30,000 fr. pour mouler la cheminée de Bruge que personne ne voit ; ce musée qui ne réclame pas l'Andromède du Puget mutilée par la tempête sous les arbres du parc de Versailles, et qui ne pense pas qu'il existe à Gênes deux chefs-d'œuvre du grand sculpteur français dignes à tous égards de l'honneur accordé à deux tombeaux espagnols; ce musée renferme deux tableaux de Prud'hon, deux têtes ébauchées au pastel, et pas un dessin.

Heureusement que cette coupable indifférence des administrations royales pour les artistes célèbres de notre pays, n'est point partagée par la plupart de nos amateurs. Sans parler de M. Marcille, dont le nom est devenu presque inséparable de celui de Prud'hon par le zèle religieux qu'il met à recueillir les œuvres de ce maître, et par la collection inestimable qu'il en a formée, les richesses de plusieurs cabinets particuliers insultent à la misère honteuse et volontaire des salles de la rue Richelieu et des galeries du Louvre.

F. VILLOT.

Un mot sur la manière dont ce catalogue a été rédigé. Nous avons cru devoir adopter la classification suivante comme étant la plus propre à faciliter les recherches.

1. Gravures et lithographies exécutées par Prud'hon.

D'APRÈS PRUD'HON.

2. Portraits.
3. Sujets religieux.
4. Mythologie.
5. Allégorie.
6. Sujets de fantaisie.
7. Illustrations de livre.
8. Têtes de lettres. — Vignettes. — Adresses. — Meubles.
9. Têtes. — Études pour le dessin.

Dans la description d'un sujet, nous mettons d'abord à la suite toutes les gravures qui en ont été faites, s'il en existe plusieurs. Les lithographies exécutées d'après ces mêmes compositions, ou d'après d'autres qui n'auraient point été gravées, viennent en dernier lieu.

Les différents états d'une même planche sont désignés par des chiffres romains. Les différentes copies ou reproductions du même sujet sont indiquées par des capitales.

Nous commençons généralement la description des estampes ou lithographies par l'état ordinaire avec la lettre ou l'inscription. Les états différents sont ensuite classés par ordre de rareté.

Nous avons imprimé en capitales les inscriptions ou titres donnés à chaque composition par l'auteur ou par ceux qui ont reproduit son œuvre. Quant aux titres que nous aurons été obligé d'inventer à défaut des premiers, nous les mettrons en italique ordinaire pour éviter toute confusion.

# ESSAI

D'UN

# CATALOGUE RAISONNÉ DE L'ŒUVRE

DE

## Pierre-Paul Prud'hon.

### I. ESTAMPES ET LITHOGRAPHIES EXÉCUTÉES PAR PRUD'HON.

1. *Phrosine et Mélidore.* Mélidore en moine cherche à réchauffer de son haleine le corps de Phrosine qu'il vient de tirer de l'eau. Dans la tablette, à gauche et à la pointe : *P.-P. Prudhon inv. et incidit.* Plus bas : ... *Quelle scène inouie... sa Phrosine était évanouie.* Sous la tablette, gravé au burin : *P.-P. Prudhon inv. et incidit.*

I. *État.* A l'eau forte pure. (Extrêmement rare.)

II. — Terminé au burin par Prud'hon ou Roger. *P.-P. Prudhon inv. et incidit* à la pointe, à gauche sur la marge blanche et avant la tablette; pas de vers.

III. — Comme le précédent, mais avec la tablette ajoutée. Le nom de Prud'hon à la pointe s'y trouve renfermé; pas de vers. Cet état est celui des estampes de l'édition de Bernard avec les figures dites avant la lettre.

IV. — Celui décrit.

V. — Le nom de Prud'hon tracé à la pointe et la tablette ont disparu. On lit sur la marge blanche : *Dessiné et gravé par Prudhon. — Amours de Phrosine et de Mélidore.*

Le dessin et la gravure de cette composition furent exposés au salon de 1797. Cette estampe fait partie, ainsi que les nos 77, 78, 79, d'une édition des œuvres de Gentil Bernard, publiée par P. Didot en 1797 (1 vol. in-4°). Les exemplaires avec les figures avant la lettre renferment de plus que les autres les opéras de Bernard et des œuvres diverses,

2. *L'Enlèvement d'Europe*, d'après un bas-relief antique. Europe tient embrassé le taureau divin qui l'emporte sur les eaux. La croupe du taureau se termine en queue de poisson; la tête d'Europe, vue de profil et tournée à droite, est légèrement ombrée, ainsi que le fond qui l'environne; tout le reste est au trait. Eau forte pure sans nom d'auteur, ni inscription, ni trait carré.

La planche de l'Enlèvement d'Europe fut donnée par Prud'hon à M. Dagoumer, et achetée, à la mort de ce dernier, par M. Raverat, qui permit d'en faire un tirage pour le 2e numéro (11 janvier 1835) de la *Revue de la Société d'encouragement pour les lettres et les beaux-arts.* Le tirage presque entier, par une de ces fatalités trop communes dans l'histoire des beaux arts, allait périr dans la boutique d'un épicier, lorsqu'un marchand d'estampes l'acheta à la livre, et le sauva d'une destruction certaine.

3. Une Famille malheureuse : Dans une mansarde, une femme soutient son mari près de mourir de froid et de misère; trois enfants dans l'attitude de la douleur. La fenêtre est dans l'angle à gauche; à gauche, sur le terrain, *P. Prud'hon. — Lith. de G. Engelman.* — n° (L'Album journal). En tête : *salon de 1822, n. 1045.*

Cette lithographie fut faite par Prud'hon pour l'*Album* journal, tom. 4e, vendredi 10 mai 1822, 73e livraison. Le tirage presque entier de cette livraison avec la lithographie fut arrachée des mains de l'épicier par le même marchand.

I. *État.* État avant l'inscription (rare).
II. — Celui décrit.
III. — Entièrement retouchée et surchargée de travaux lourds et noirs, avec le nom de Prud'hon sur le terrain, mais sans inscription ni titre, ni nom d'imprimeur. — Souvent sur papier de Chine.
IV. — Avec l'inscription : *Une famille malheureuse*, entouré de traits de plume, état également retouché comme le précédent, mais il a en tête le même titre que la lithographie originale; seulement, au lieu de l'adresse d'*Engelman*, on lit : *lith. de C. Constant.*

A. *Id.* Copie de la lithographie de Prud'hon, en contre-partie. — *Cotton, d'après Prud'hum* (sic). — *Lith. de Saint-Côme, à Lyon.*

B. — Lithographié au trait en contre-partie de l'original. — *Prudhon, pinx. 425.* — Le monogramme AR.

C. — *Peint par Prudhon*, 1822. *lithographié par Aubry Lecomte*, 1823. *Dirigé par Bonnemaison. Imprimé par Villain.* Dans le même sens que la lithographie originale, mais beaucoup plus grande.

D. — Avec cette inscription : *Une Famille désolée.* Répétition en petit

de la lithographie de Prud'hon, sans nom de graveur. — En tête : *Petit Musée français, salon de 1822. — 1045*

E. — Avec l'inscription : *Une Famille malheureuse*, gravée à l'aquatinta, par *Dugelay*.

F. — Avec cette inscription : *Une Famille indigente*. En contre-partie de la lithographie de Prud'hon. — *Toussaint Caron, sculp*t.

4. Une Lecture. Une femme assise, un livre et des roses à la main, interrompt sa lecture pour embrasser une colombe posée sur le dos de son fauteuil. — *Prud'hon inv. et del.* — *Lithographie de C. Motte.*

M. de Boisfremont, qui recueillit chez lui Prud'hon dans les dernières années de sa vie, avait fait faire un tirage de cette lithographie, et destinait le produit de sa vente à élever un monument à la mémoire de son ami. Mais cette lithographie, si rare et si recherchée aujourd'hui, ne trouva pas d'acheteurs alors. Après la mort de M. de Boisfremont, elle a dû passer chez l'épicier, où, sans doute, elle a péri. C. Motte, l'imprimeur lithographe, homme de beaucoup de mérite et qui a vécu dans l'intimité de la plupart des artistes de son époque, nous a assuré que cette lithographie n'était pas entièrement de la main de Prudhon. Il est possible que M. de Boisfremont, qui exposa plusieurs peintures tout-à-fait dans la manière de cet artiste célèbre, et qui termina plusieurs des tableaux vendus après sa mort, ait également travaillé à ce dessin. La faiblesse de certaines parties le ferait croire. Cependant la touche de Prudhon est trop sensible dans beaucoup d'endroits pour que cette lithographie ne soit pas comprise dans son œuvre.

## D'après Prud'hon.

### II. — PORTRAITS.

5. Prudhon jeune, en buste, les cheveux poudrés, frisés ; dans un ovale. — *J. Prudhon fils, sculp.* Il existe des épreuves avant le nom de Prud'hon fils, et avec des différences.

A. *Id.* Avec une redingote à brandebourgs, buste tourné à gauche. *Reville sculp.*

B. — Buste tourné à droite et au trait. *Boilly del*t. *Reveil sc.*

C. — Tourné à gauche et au trait. *M. Prud'hon.* — *Fremy del. et sculp.* Sans trait carré.

D. — Buste tourné à droite avec une redingote à brandebourgs, lithographie. *J. Boilly, 1820.* Au dessous : *Institut royal de France, Académie des beaux arts, peinture. Prud'hon (Pierre-Paul), membre de*

*la Légion-d'Honneur, né à Cluny (Saône-et-Loire), le 6 avril 1763, élu en 1816.*

E. — Buste tourné à gauche; au dessous, des nuages. *Voiart. P.-P. Prud'hon, peintre. Lithographie de Lasteyrie.*

F. — Tourné à droite. *Mauzaise f^t. 1823. Lithographie de Delpech.*

6. — Le directeur La Reveillère Lépaux, pape des Théophilantropes. Vu de profil, tourné à droite, drapé à l'antique, appuyé sur le bord d'une fenêtre. Dans la marge du bas, outre l'inscription : *Ce burlesque pontificat était placé dans le Directoire français de Nantes. Rapport des Onze.*

Sans nom d'auteur ni de graveur, mais dans la manière de Copia, M. Marcille possède le dessin original.

7. Portrait de M. de Taleyrand. Vu de trois quarts tourné à droite, en manière noire. Dans un cartouche : *S. A. S. De Taleyrand Périgord, prince de Bénévent, président du gouvernement provisoire du royaume de France.* Les armes dans un écusson. — *Gravé d'après le tableau original, peint par P. Prudhon.*

A. *Id.* Avec un manteau semé d'abeilles. *Peint par Prud'hon, gravé par J.-B. Chapuy. — Charles-Maurice Talleyrand de Périgord, prince et duc de Bénévent, vice grand électeur de l'Empire,* etc.

8. Josephine imperatrice des Français, vêtue à l'antique, couchée sur un tertre, la tête appuyée sur son bras gauche. Fond de parc. *Prud'hon pinx^t. Blanchard fils sculp^t.*

9. Marie-Louise dans un parc, debout avec le manteau impérial, dirigée à droite. *M. Prud'hon, Paris. — Roffe et Hamble sculp.* (à l'aquatinte). *Maria Louisa, Arch. Duchess of Austria, Empress of France*, etc.

A. *Id.* En beaucoup plus grand, et le fond représentant l'intérieur de la cour d'un palais avec une voiture et des figures. — *Dessiné par J.-B. Bosio, ancien professeur de l'école Polytechnique. — Gravé à Milan par Lovis Nados-de Parme, 1810.* — L'inscription, puis : *terminé la tête d'après nature, par M. Prudon, à Paris,* etc.

10. Le roi de Rome. Médaillon, la tête tournée à gauche; au-dessous du médaillon, dans un cartouche, la louve allaitant Romulus et Rémus. Imitation de bas-relief. *Dessiné d'après nature par P.-P. Prud'hon, et gravé par B. Roger; se trouve à Paris, chez Defer, marchand d'estampes, quai Voltaire, n. 19,* etc.

I. *État.* Avant la lettre.
II. — Avant l'adresse de Defer.
III. — Celui décrit.

11. Le Roi de Rome endormi couché dans un jardin, où l'on remarque à droite de grandes impériales s'inclinant vers les pieds de l'enfant. *Prud'hon pinx. 1811. Achille Lefebvre sculp. 1825.* Dans la marge, une femme lève un voile qui couvre son enfant endormi.

I *État.* Celui décrit.
II. — Le sujet de la marge gratté et remplacé par cette inscription : *D'après le tableau original. Chez Chailleu Potrelle*, etc.

A. *Id.* Au trait. En tête : *Salon de 1812, tome 1er, pl. 70. Prud'hon pinxt. Normand fils sc.*

12. Ivan VI. Vu de profil, tourné à gauche, dans une espèce de médaillon, sans nom d'auteur. *Alexandre Tardieu del. et sc.*, etc. Dans un cartouche : *Ivan VI, né le 24 août 1740*, etc. En tête : *Tome 1, page 423.*

13. Portrait de femme (madame Jar). Vue presque de face, un peu tournée à gauche et en buste. Elle est coiffée en cheveux avec une guirlande d'épis et de fleurs des champs. Dans un ovale, sans nom d'auteur ni de dessinateur.

Ce portrait de madame Jar, depuis madame Elleviou, fut exposé en 1822.

Cette lithographie, d'une charmante exécution, et qui pourrait bien être de Prud'hon, n'a point été mise dans le commerce. M. Marcille, qui la possède, n'en connaît pas d'autre épreuve.

14. Portrait de femme (madame Navier). Vue presque de face, un peu tournée à droite et en buste. Elle est coiffée en cheveux avec un bandeau orné d'une agrafe ; un manteau jeté derrière ses épaules nues couvre le haut du bras gauche. Lithographie très légère sans aucuns noms et sans trait carré, aussi rare que la précédente. Ce portrait fut exposé en 1822.

## III. SUJETS RELIGIEUX.

15. L'Assomption de la Vierge. La Vierge, portée par les anges, monte au ciel. Des anges enfants dansent en rond à ses pieds. (D'après le tableau de la chapelle des Tuileries.) *Peint par feu Prudhon de l'Institut, gravé par Debucourt (*à l'aquatinte*), peintre du roi*, etc. *Paris, chez Debucourt*, etc., *tiré du cabinet de M. Tardieu.*

16. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE. La Vierge enlevée par des anges. Composition différente de la précédente : il n'y a pas d'anges enfants dansant à pieds. *Prudhon pinx. Bosq sculp.*

A. *Id. Peint par Prudhon.* Sans nom de lithographe. *Impr. lith. de Villain.* En tête : n° 922.

17. LE CHRIST EN CROIX. Tableau du Musée royal. *Gravé par Reynolds d'après l'esquisse terminée de Prud'hon, du cabinet de M. Coutan.* A la manière noire.

A. *Id.* Au trait. En tête : *Salon de 1824*, tome II, pl. 31. — *Prudhon pinx*[t]. — *Réveil sc.*

B. — *Prudhon pinx. J*[ph]*-Auguste del. Lith. de Villain.* — *Ex morte vita:*

C. — *Prudh. inv. Franquinet del. Lith. de Chabert. Du cabinet de M. Brunet.* Lithographie sur papier teinté et rehaussé de blanc.

18. JOSEPH ET PUTIPHAR. *Prud'hon pinx*[t]. *(Cabinet de M. Marcille.) Jules Boilly, lith. — Lith. Formentin.*

19. LA SAINTE VIERGE. Buste de la Vierge tourné à droite. *Prudhom.* — *M*[me] *Dumeray. Dédié à S. A. R. Mademoiselle, par M*[lle] *Dumeray. Lith. de Villain*, etc.

## IV. MYTHOLOGIE.

20. LE ZÉPHYR se balançant dans les airs. (En contre-partie du tableau). — *Peint par Prud'hon.* — *Tiré du cabinet de M. le comte de Sommariva.* — *Gravé par Laugier, 1820.*

A. *Id.* Tourné à droite. *Prudhon pinxit. Pitaux, sculp. Chez Janet, éditeur*, etc.

B. — Au trait, tourné à gauche. En tête : *Salon de 1814, pl. 35.* — *Prud'hon pinx*[t]. — *C. Normand sc.*

C. — Avec ce titre : *Un jeune Zéphyr se balançant*, au trait. En tête ; *Page 209, pl. 27. Prud'hon pinxit.* Sans nom du graveur.

D. — Tourné à droite. *Prud'hon pinxit.* — *Grévedon del. Tiré du cabinet de M. le baron de Jassaud. Imp. lith. de Delpech.*

Il existe des épreuves sur papier de Chine avant la lettre.

E. — Tourné à droite. *Prudhon pinx.* — *Schöninger del. 1830.* (Lithographie).

21. L'ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ. Psyché endormie, tournée vers la gauche, est enlevée par Zéphyr et les amours. *Peint par Prud'hon, gravé par*

*Henri Charles Muller, tiré du cabinet de M. le comte de Sommariva.*

A. *Id.* Avant l'inscription.

B. — Au trait. En tête : *Salon de 1808.— Tome I, pl. 29.— Prud'hon pinxit. C. Normand, sc.*

C. — En contre partie, Psyché tournée à droite. *Dessiné par Prud'hon. Lith. par Aubry-Lecomte, 1814. Tiré du cabinet de M. Odiot.--Imp. lith. de Constans, à Paris. Chez Janet,* etc.

22. LA VENGEANCE DE CÉRÈS. Cérès, assise devant une table antique et servie par une vieille femme, porte une cuiller à sa bouche. Stellio se moque de son avidité.— *Prudhon inv. Copia sculp.— Cérès change en lézard le jeune Stellio parce qu'il se moquait d'elle en la voyant manger avec avidité.*

A. *Id.* Avant l'inscription et avant la lettre.

Nous possédons une étude de la Cérès seulement avec la table et le fond, dans le même sens et de la même dimension. Elle est gravée ou pour mieux dire ébauchée à l'eau forte et à la roulette; le bras gauche n'a aucune ombre ainsi que le pied. Sans noms. Nous n'avons pas encore rencontré une deuxième épreuve de cette estampe.

23. CÉRÈS CHERCHANT PROSERPINE. Même sujet que la *Vengeance de Cérès*, mais composé d'une manière différente. La vieille présente un pot à la déesse. Il n'y a pas de table ; dans le fond, une cheminée et une niche avec une cruche.— *P.-Paul Prudhon del.— Le B^on de Joursanvault, sculp.* (à l'eau-forte). *Dédié à madame la baronne de Heinitz*, etc. Deux écussons accolés. Dans la marge, tout à l'entour, des essais à la pointe, figures, têtes, etc.

24. LA FILEUSE OU CLOTHON. Une femme assise par terre tournée à droite, file au fuseau. — *Dessiné par Prudhon père, — gravé par Prudhon fils, — à Paris, chez Basset, marchand d'estampes et fabricant de papiers peints*, etc.

25. LA DEVIDEUSE OU LACHESIS. Une femme assise par terre, coiffée de fruits, tournée à gauche et dévidant. — Mêmes noms et même adresse que le numéro précédent dont il fait pendant.

26. *Vénus et l'Amour*. L'Amour s'élance dans les bras de Vénus accroupie et tournée à gauche. Dans un ovale. — *A Paris, chez Bance le jeune, rue Porte-Foin, n° 14, près le Temple. P.-P. Inv. B. Roger, sculp.*

I. *Etat.* Avec *P.P-. P. in. — B. Roger sculp.* à la pointe.

II. — Celui décrit.

27. *Léda*. Léda accroupie dans l'eau, tournée à droite, joue avec le cygne. Dans un ovale, pendant du numéro précédent. — *B. Roger fecit* à la pointe.

28. *Vénus et Adonis.* Vénus assise s'appuie sur le genou d'Adonis : derrière elle deux colombes sur une branche d'arbre; sur le devant un amour tenant en laisse deux levriers.

Au trait. En tête : *Salon de 1812, tome II, pl. 19. — Prud'hon pinx$^t$. Normant fils sc.*

29. Vénus et Adonis. Vénus assise sur un tertre s'appuie sur Adonis : à ses pieds deux amours couchés sur deux chiens ; dans le fond quatre amours dont l'un tient un papillon. *Peint par Prud'hon, lith. par Jules Boilly.* — De la grandeur du tableau appartenant à M. Marcille.

30. Vénus baigneuse. Vénus, assise, tournée à gauche, les pieds déjà dans un ruisseau, tient ses cheveux de la main gauche ; à ses côtés deux amours. Fond de paysage.. — *Prud'hon inv$^t$. Pellicot del. — Lith. de Langlumé.*

A. Même composition, mais avec cinq amours. Vénus tournée à droite; fond de paysage différent. Point de noms d'auteur ni de lithographe.

31. Le Bain de Flore. Flore assise au bord d'un ruisseau s'apprête à se baigner ; deux amours auprès d'elle. — *Prud'hon del. — Gigoux, lith. — Lith. de Villain.*

## V. ALLÉGORIES.

32. La Justice et la Vengeance Divine poursuivant le Crime. *Peint par Prud'hon. — Roger, sculp. — Paris, chez Hoquart.*

I. *État.* Avant l'inscription. — *P.P. Prud'hon pinx. B$^r$. Roger sculp.*
II. — Celui décrit.

A. *Id.* En tête : *Peint par Prud'hon. Dessiné par S. Leroy. Gravé par B$^r$. Roger.*

B. — Avec ce titre : *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime.* Dans le sens du tableau. — *Prudhon pinx. — Marin Lavigne del. Lith. de C. Motte*, etc.

C. — Dans le même sens. *Prud'hon pinx$^t$. Moitte del.*

D. — Lithographie au trait dans le sens du tableau. *Prudhon pinx.* — *341. Le monogramme* AR.

E. — *Prud'hon. — Péronard del. Lith. de Villain. Echo du Parnasse, mars 1823, n. 3, 1$^{re}$ année. Chez Furcy, éditeur.*

33. TRIOMPHE DE TRAJAN. Bonaparte, entre la paix et la victoire, se tient debout sur un char antique dirigé vers la gauche et attelé de quatre chevaux. De petits génies, portant un rameau d'olivier, ouvrent la marche. Le char est suivi des arts et des sciences. Les muses célèbrent les exploits du héros. — *B. Roger sculp. aquaforti.* — Sans nom d'auteur. Cette eau forte n'a point d'inscription.

(Le dessin de Prud'hon fut exposé au salon de 1800, sous ce titre : *La Paix, Allégorie.*)

A. *Id.* La marche dirigée vers la droite. — *Prud'hon pinx. — Maurin del. — Imp. lith. Langlumé. Du cabinet de M. Brunet* (grande lithographie).

Il existe des épreuves avant l'inscription.

34. CONSTITUTION FRANÇAISE FONDÉE SUR LA SAGESSE, SUR LES BASES IMMUABLES DES DROITS DE L'HOMME ET DES DEVOIRS DU CITOYEN.

Au milieu de la composition, Minerve s'appuie sur la Liberté, qui donne la main à la Loi, représentée par une femme tenant une espèce de sceptre terminé par un coq ; et à la nature, femme à plusieurs mamelles, qui conduit trois enfants, dont l'un porte une bêche et l'autre un niveau avec le mot *égalité.* A gauche, des enfants tiennent un lion en laisse et un agneau ; un autre porte une tablette avec ces mots : *La loi, sûreté de tous.* Dans le socle divisé en plusieurs compartiments par des faisceaux, l'inscription au milieu : à gauche, un bas-relief représentant une femme protégeant une jeune fille contre un homme armé d'un poignard. On lit au dessous : *Ce qui convient à la société.* A droite, le bas-relief représente trois enfants devant la nature ; une ruche, un niveau dans une gloire. Dans le fond, au dessous : *Ce qui convient aux hommes.*

*P.-P. Prudhon invenit. Copia sculpsit. — Chez Copia et chez Bance.* — Six lignes donnant la description du sujet.

I. *État.* Eau forte pure avant les noms et avant toutes lettres.
II. — Celui décrit.

35. LA LOI. Une femme, tournée à gauche et armée d'une épée, défend une jeune fille poursuivie par un homme qui veut la frapper d'un poignard. Imitation de bas-relief. — *Prudhon invenit. — Copia sc.* (à la pointe). Au dessous : *Le faible trouve sa force dans la loi qui le protège. Chez Copia, rue Boucher n. 6.*

I. *État.* Avant l'inscription.
II. — Celui décrit.
III. — Avec l'adresse de *Depeuille, rue Franciade*, etc

36. L'ÉGALITÉ. Une femme tournée à droite et trois enfants, dont l'un tient une bêche. Dans le fond une ruche; un niveau dans une gloire. Imitation de bas-relief, pendant du numéro précédent, *Prudhon inv.* — *Copia sc.* (à la pointe). Au dessous : *Ils sont tous égaux dans la société comme devant la nature.* — *A Paris, chez Depeuille, rue Franciade.*

Ces deux sujets sont les mêmes que ceux qui se trouvent au dessous de la grande composition de la Constitution; mais ils sont gravés différemment et dans le sens opposé.

37. LA LIBERTÉ. Femme debout tenant une hache et foulant aux pieds la tyrannie. — *Prud'hon invenit* — *Copia.sculp.* — *Elle renverse l'Hydre de la tyrannie et brise le joug du despotisme. A Paris, chez Depeuille, rue Franciade, section de Bon Conseil, n. 52.*

I. *Etat.* Avec l'adresse de *Copia. rue Boucher, n.* 6.
II. Celui décrit.

Il doit exister des épreuves avant l'inscription et l'adresse.

38. LES ARTS. Une femme vue presque de dos, un porte-crayon à la main et s'appuyant sur un portefeuille. *Gravé par Prudhom fils, d'après l'esquisse de P.-P. Prudhom père. Se vend à Paris, chez Chᵉˢ. Bance.*
A. *Id.* En très petit, sans nom d'auteur ni de graveur.

39. L'INDUSTRIE. Femme appuyée sur un caducé et tenant un compas. Vue de face. — Mêmes noms, même adresse.

40. LA POÉSIE. Figure ailée, tournée à droite, chantant en s'accompagnant de la lyre. — Mêmes noms, même adresse.

41. LA NAVIGATION. Une femme appuyée sur une rame. — Mêmes noms, même adresse.
A. *Id.* En très petit et sans noms.

42. L'AGRICULTURE. Figure appuyée sur un socle de charrue; des gerbes. — Mêmes noms, même adresse.

43. LE COMMERCE. Mercure écrivant sur des tablettes; des ballots, un caducé à ses pieds. — Mêmes noms, même adresse.

44. L'ETUDE. Figure de femme vue de face, méditant sur une tablette. — Mêmes noms, même adresse.

45. L'ETUDE GUIDANT L'ESSOR DU GÉNIE. Deux Génies enfants s'élançant dans les airs et dirigés à gauche. — *Prudhon pinx*ᵗ. D'après un des plafonds du Musée à Paris (salle des Antiques). *Alex. Chaponnier sculp.*, etc. Sans trait carré.

A. *Id.* Au trait, dans un rond. — *Prudhon pinxit.* Sans nom de graveur.

B. — Avec ce titre : *L'Emulation donne l'essor à l'Etude.— Prudhon pinx. H. P. del.* (Hyppolite Poterlet). *Lith. de Langlumé.*

C.— Sans noms ni adresses.

D.— Avec ce titre : *Le génie des arts.* Figures dirigées à gauche.— *Prud'hon.* Sans nom de lithographe. (Auguste Colas). *Lith. Prodhomme et C^e^.*

46. L'Homme entre le vice et la vertu. Un jeune homme entre deux femmes ; figures à mi-corps. — *P.-P. Prud'hon inv. et del. B. Roger incidit.* Au-dessous : *Société de la réunion des beaux-arts* (à la pointe).

I. *Etat.* Celui décrit.
II.— Avec l'inscription, au lieu de : *Société de la réunion des beaux-arts.*

A. *Id. Prud'hon pinxit. Corbel del. Lith. de Lasterye.*

47. La Vertu aux prises avec le Vice. Une femme entre deux satyres dont l'un l'embrasse ; figures à mi-corps. — *P.-P. Prud'hon fecit. B. Roger incidit.— Société de la réunion des beaux-arts* (à la pointe), pendant du numéro précédent.

I. *Etat.* Celui décrit.
II.—Avec l'inscription, au lieu de : *Société de la réunion des beaux-arts.*

A. *Id. Prud'hon pinxit. Corbel del. Lith. de Lasterye.*

B.— Avec ce titre : L'*Innocence.* Même sujet que la Vertu aux prises avec le Vice, moins la figure de satyre du fond. *Grevedon delin^t^.*

48. L'Amour séduit l'innocence, le Plaisir l'entraine, le Repentir suit. Un enfant jette des fleurs devant l'Innocence que l'Amour tient embrassée. Derrière, le Repentir dans l'attitude de la douleur. Figures dirigées vers la gauche. —*P^re^.-P^l^. Prud'hon inv^t^. del^t^. —B^t^. Roger sculpt. — Se trouve à Paris chez l'auteur, rue Saint-André-des-Arts*, 53, etc.

I. *Etat.* Avant l'inscription.
II.— Celui décrit.

49. Hymen et Bonheur. Appuyé sur un socle près d'une habitation champêtre, un paysan contemple sa jeune femme allaitant son enfant.— *Prud'hon inv^t^. Villerey sculp^t^.* Dans la marge du bas, un amour le doigt sur la bouche, faisant voler deux colombes.— *A Paris, chez Villerey*, etc.

50. Innocence et Amour. Une jeune fille se défend contre les embras-

sements d'un jeune berger. Une cruche renversée aux pieds de la bergère; fond de paysage. — *Prud'hon inv*ᵗ. *et del*ᵗ. *Villerey, sculp.*, 1817. Dans la marge du bas, un amour montrant une rose sur un autel. *A Paris*, *chez Villerey, etc.*, *chez Bance*, etc.

I. *Etat.* Avant toute lettre. Au lieu d'un autel, l'amour dans la marge s'appuie sur un écusson blanc.
II.— Celui décrit.

51. L'AMOUR VAINQUEUR. L'Amour vu de profil, dirigé vers la gauche; un papillon voltige sur la pointe d'une flèche qu'il tient à la main. Un lion à ses pieds. — *Prudhon pinx.*, *Vidal del.*— *Impr. lith. de Mlle Formentin.*

52. LE CRUEL RIT DES PLEURS QU'IL FAIT VERSER. Femme assise sur un socle dans l'attitude de la douleur. L'Amour appuyé sur son arc rit de ses larmes. — *P.-P. Prudhon inv. Copia sc.* — *A Paris*, *chez Copia*, *rue Boucher, section du Muséum. Imprimé par Demonceaux.*

I. *Etat.* Sans inscription et sans adresse. Les noms de Prud'hon et de Copia à la pointe.
II.—Comme le précédent; de plus : *Société de la réunion des beaux-arts*, également à la pointe.
III.— Celui décrit.

53. L'AMOUR RÉDUIT A LA RAISON. L'Amour enchaîné au pied d'un buste de Minerve par une femme qui se rit de sa colère. — *P.-P. Prud'hon inv. et del. Copia sc.* — *A Paris*, *chez Constantin*, *marchand de tableaux*, etc., *et chez Copia, rue Boucher*, 6. *Tiré du cabinet d'Arlet.* Pendant du numéro précédent.

I. *Etat.* Sans inscription et sans adresse. Les noms de Prud'hon et de Copia à la pointe.
II.— Comme le précédent; de plus : *Société de la réunion des beaux-arts*, également à la pointe.
III.— Celui décrit.

54. L'AMOUR CARESSE AVANT DE BLESSER. Un amour chatouille avec la barbe de plume de sa flèche la joue d'un autre amour renversé sur ses genoux; fond de paysage —*P.-P. Prudhon inv. del. B. Roger sc.*

I. *Etat.* Avant l'inscription.
II.—Celui décrit.

55. L'AMOUR RIANT DES PLEURS DE L'INNOCENCE. Un amour accroupi tenant un chat sous son bras et les pieds posés sur son carquois, s'appuie sur une petite fille qui pleure; fond de paysage.— Pas de nom d'auteur. *Prud'hon fils sc.* (à la pointe.)

I. *Etat.* Avant l'inscription.
II.— Celui décrit.

56. L'Amour. Vu à mi-corps, tourné vers la droite, montrant la flamme qui s'échappe de son flambeau.— *D'après le dessin original de P.-P. Prud'hon. Gravé par Prud'hon fils. Chez Basset*, etc.

A. *Id.* Avec ce titre : *Ça brûle. — Mendoze d'après le dessin original de M. Prud'hon. Lith. de Ch. Motte*, etc.— *A Paris, chez Noël*, etc.

57. L'Innocence. *D'après une ébauche de Prud'hon. Lith. de Langlumé.*

58. *Sujets divers* sur une même feuille. La Vierge tend les mains à l'enfant Jésus. Joseph couché sur un lit dans le fond. *Colleve del. Noël Hallé pinx.* Au-dessus, deux figures d'amours dans les airs. *R. inv.* A droite, sur un socle, la Poésie jouant de la lyre. Un amour à ses pieds tenant une plume ; un masque et une lyre près de lui. A gauche, sur un socle, une femme ailée tenant un petit amour. A ses pieds, un amour lançant une flèche devant lui. Au bas : Tiré du cabinet de M. Denon. En tête : P. 305.

## VI. SUJETS DE FANTAISIE.

59. Mange, mon petit, mange. Une petite fille fait manger un lapin qu'un petit garçon tient sur ses genoux.— *P. Prud'hon pinxit. B. Roger, sculp.— A Paris, chez Bance aîné*, etc., *et chez Roger*, etc.

60. Oh ! les jolis petits chiens ! Une petite fille tend sa robe pour recevoir deux jeunes chiens que lui présente un petit garçon. — *P.-P. Prud'hon pinx*t. *B. Roger sculpt.* — Mêmes adresses que le numéro précédent dont celui-ci fait pendant.

61. Le Modèle. Petite fille nue assise sur un X, tournée à gauche. *Dessiné par P.-P. Prud'hon et gravé par Noël. 15 sept. 1804.*

62. Le Dessinateur. Petit garçon nu assis sur un escabeau, tourné à droite, et dessinant. Mêmes noms que le numéro précédent dont il fait pendant.

63. L'Attention. Figure de petite fille nue tournée à droite, accroupie et tenant un genou dans ses mains.— Sans nom d'auteur. *Gravé par Bourgeois.* (Il existe des tirages en couleur.)

I. *Etat.* Avant l'inscription et le nom du graveur.
II.— Celui décrit.

64. La Lecture. Figure de petit garçon nu tourné à gauche, assis sur une

pierre et lisant.—Sans nom d'auteur. *Gravé par Bourgeois*. Pendant du numéro précédent. (Il existe des tirages en couleur.)

I. *Etat.* Avant l'inscription et le nom du graveur.
II.— Celui décrit.

65. Femme nue vue jusqu'aux jambes, la tête appuyée sur son bras gauche. —*Gravé d'après un croquis de Prud'hon par P.-L. Deb*ᵗ. (Debucourt.)

66. La Toilette. Femme debout devant une psyché, tournée à droite, et attachant une de ses boucles d'oreille. — *Prud'hon pinx*ᵗ. — *Maurin del. d'après le tableau original de Prud'hon tiré du cabinet de M. Grille. — Lith. de Villain. Chez Sazerac et Duval*, etc.

(C'est le portrait de mademoiselle Mayer.)

A. *Id.* Plus petit. — *Prud'hon pinxit. N. Maurin del. Tiré du cabinet de M. Grille. Lith. Lemercier.*

## VII. ILLUSTRATIONS DE LIVRES.

(Les cinq nᵒˢ 67, 68, 69, 70, 71, appartiennent à une édition de la nouvelle Héloïse que nous n'avons pu trouver.)

67. Le premier baiser de l'Amour. Saint-Preux embrasse Julie dans le bosquet ; Claire l'accompagne. — *P.-P. Prudhon invenit. — Copia s.* (à la pointe.)

I. *État.* Avant l'inscription dans la tablette.
II. — Celui décrit.
III. — Avec l'inscription et *Maria sc.* au lieu de *Copia*. C'est la planche retouchée, car le fond et les arbres ont été refaits, mais les figures offrent peu de différence.

68. L'Héroïsme de la valeur. Milord Édouard à genoux devant Saint-Preux et rétractant les paroles qu'il a prononcées dans un moment d'ivresse. — Sans nom d'auteur. — *Copia sculp.*

I. *État.* Avant l'inscription dans la tablette.
II. — Celui décrit.

69. Je ne me bats pas contre un insensé. Saint-Preux dans un transport jaloux contre milord Édouard qui a reçu une lettre de Julie, entre dans sa chambre une épée à la main et veut se battre avec lui. — Sans nom d'auteur ni de graveur.

I. *État.* Avant l'inscription dans la tablette.
II. — Celui décrit.

70. Il appliqua sur sa main malade des baisers de feu. Saint-Preux agenouillé devant le lit de Julie malade, baise sa main. Claire tenant un flambeau cherche à l'entraîner. — Sans nom d'auteur. — *Copia sculp.*

I. *État.* Avant l'inscription dans la tablette.
II. — Celui décrit.

71. Ma fille respecte les cheveux blancs de ton malheureux père. Le père de Julie à ses genoux la supplie de renoncer à son amour et d'épouser M. Wolmar. — Sans nom d'auteur. — *Copia sculp.*

I. *État.* Avant l'inscription dans la tablette.
II. — Celui décrit.

(Les cinq compositions suivantes, nos 72, 73, 74, 75, 76, ont été excutées pour l'illustration d'un roman de Lucien Bonaparte, que nous n'avons pu trouver chez aucun libraire ni dans aucune bibliothèque publique. Il a eu deux éditions dont voici les titres exacts : *La tribu Indienne ou Édouard et Stellina*, par le *C. L. B.. Paris, Honnert, an VII*, 1799, 2 vol. in-12. La première édition étant devenue rare parce que l'auteur l'avait retirée du commerce, ce livre a été réimprimé et donné comme une traduction de l'anglais de MM. Heime, sous ce titre : *Les Ténédares ou l'Européen et l'Indienne*, *Paris, Chaumerot aîné*, 1802, 2 vol. in-12. On attribue également la rareté des cinq estampes suivantes à ce que les cuivres dès l'origine auraient été rayés et perdus par les enfants de L. Bonaparte. N'ayant pu lire ce roman nous donnerons à ces illustrations fort remarquables des titres conformes aux sujets qu'elles semblent représenter.

72. *La Vengeance.* Une femme prosternée au pied d'une espèce de statue de Jupiter armé de la foudre et s'appuyant sur la Vengeance. Dans le fond une lampe suspendue et des figures qui volent. — *Prud'hon inv.* — *B. Roger, sc.* — Pas d'inscription dans la tablette.

73. La soif de l'or. Un homme marchant sur le corps d'une femme renversée qui presse son enfant contre son sein, ramasse dans une urne des pièces d'or que laisse échapper une figure couchée sur un socle élevé, et sous une voûte à droite. Pas d'inscription dans la tablette. — Au-dessous : *Prud'hon in. B. Roger, sc.* (à la pointe.)

A. *Id.* Eau forte avec l'inscription dans le sens opposé, les figures tournées à gauche. Au bas : *D'après le croquis de Prud'hon P D* (Debucourt) *fecit.* (Généralement tiré avec une encre bistrée.)

B. — Eau forte dans le même sens, mais plus grande. Sans inscription et sans nom d'auteur; sur le terrain : *P.-S. Debucourt.* (Souvent tirée avec une encre bistrée.)

C. — Grande lithographie sans noms d'auteurs.

D. — Plus petite. — *Peint par Prud'hon. — Lith. par Aubry-Lecomte, 1844.*

74. *L'Homme à la massue.* Trois enfants prosternés devant une femme vêtue d'une tunique et conduite par un homme coiffé de plumes à la manière des Péruviens. Un homme presque nu lève une massue et chasse un autre homme enveloppé d'un manteau. Sans inscription dans la tablette; point de noms d'auteur ni de graveur, mais gravé par Roger.

75. *La petite Diane.* Dans une forêt où l'on remarque un palmier, un homme semble admirer une femme qui lui indique la route qu'il doit suivre. Cette femme, vêtue d'une tunique comme Diane, tient un arc et une flèche. Les figures sont dirigées vers la droite. Pas d'inscription dans la tablette.— *Prudhon in. B. Roger, sc.* (A la pointe.)

I. *Etat.* Eau forte pure; sans noms d'auteur ni de graveur.
II.— Celui décrit.

A. *Id.* Copie : *Prudhon in^t. Mlle A. Bleuze sc.*
B.— Copie : Les figures dirigées vers la gauche. — *Prud'hon del.* (A la pointe.) Point de nom de graveur.

76 *La Grotte.* Dans une grotte, un homme à genoux tient embrassé les jambes d'une femme nue. Pas d'inscription dans la tablette.— *Prud'hon del. B. Roger sculp.*

I. *Etat.* Eau forte pure; sans aucun nom. Au bas un encadrement au trait pour recevoir l'inscription.
II.— Celui décrit.

(Les trois estampes suivantes, n. 77, 78, 79, ainsi que le n. 1, gravé par Prud'hon, font partie de l'édition de Gentil Bernard, déjà cité. *V.* n° 1.)

77. CHOISIR L'OBJET. Une femme présente des cœurs enflammés et percés de flèches à un jeune homme assis dont l'amour semble diriger le choix. — *Prudhon del. E^t. Brisson sculp.* Au-dessous, l'inscription à la pointe.

I. *Etat.* Celui décrit.
II. — Avec *choisir l'objet* gravé dans la tablette.

A. *Id.* En contrepartie. — *Prudhon inv. L. Langlois del. Lith. de Langlumé.*

78. L'ENFLAMMER. Un jeune homme assis tient les mains d'une femme debout devant lui; des amours enflamment deux cœurs. — *Prudhon del. E^t. Brisson sculp.* Au-dessous, l'inscription à la pointe.

I. *Etat.* Celui décrit.

II.— Avec l'*enflammer* gravé sur la tablette.

A. *Id.* Au trait, pour le *Musée français, 16 vol. p. 15.— Prud'hon in'. E. Lingie sc.*

79. En jouir. Assis l'un à côté de l'autre sur un lit antique, un homme embrasse une jeune femme. A gauche, deux têtes d'amours souriants.— *Prud'hon inv. Copia sc.* (A la pointe; sans inscription.)

I. *Etat.* Celui décrit.

II.— Avec l'inscription gravée dans la tablette.

A. *Id.* Au trait. Pour le *Musée français.* 14 *vol. pl.* 72. —*Prud'hon in'. C. Normand sc.*

(Pour une édition de G. Bernard, donnée par Jeannet et Cotelle, in-8°, 1828.)

80. *Phrosine et Mélidore.* Même composition que le n° 1. —*Prudhon inv. B^y. Roger sculp.*

A. *Id.* Au trait.— *Devilliers l'aîné, sculp.*

(Les trois numéros 81, 82, 83, appartiennent à une édition grand in-4°, de *Daphnis et Chloé*, donnée par P. Didot, an VIII, 1800. Les trois dessins lavés à l'encre de Chine furent exposés au salon de 1796.)

81. *Le Chevrier.* Le chevrier écarte avec précaution les branches d'un buisson et découvre Daphnis allaité par une chèvre.— *P.-P. Prud'hon inv. del. B. Roger sculp.* Au-dessous: *En cette terre un chevrier...... allaictait.*

I. *Etat.* Avant l'inscription.

II.— Celui décrit.

(Il doit exister des eaux fortes pures de ces trois planches.)

A. *Id.* Gravé au trait. —*Normand sculp.*

82. *Daphnis cherchant une cigale dans le sein de Chloé.*— Mêmes noms. En tête, liv. 1, page 29: *Daphnis.... usant de cette occasion.... dont il tira la gentille cigale.*

I. *Etat.* Avant l'inscription.

A. *Id.* Au trait (avec le nom de *Gérard* au lieu de celui de *Prud'hon*). *Normand sculp.*

83. *Le bain.* Chloé nue prête à entrer dans le ruisseau. Daphnis assis par terre près d'elle.— Mêmes noms. *Chloé mena Daphnis..... lava aussi son beau corps d'elle-même.*

A. *Id.* Mais dans le sens opposé. Chloé tournée à droite dans un carré. En tête: *Dafni e Cloe.— Prud'hon del. Roger sculp.* Il existe un état sans *Dafni e Cloe* en tête. Au bas : *Prud'hon inv. Roger, sc.* gravé à la pointe.

B. — *Prudhon del. Lecomte sculp.—Chloé en présence de Daphnis... sembler beau. N° 4. Chez Jeannet, éditeur, quai Voltaire, n° 1.*

(Pour une édition publiée par cet éditeur.)

(Pour le livre intitulé : *Gli Efesiaci di Senofonte Efesio Volgarizzati da Anto. Maria Salvini. Parigi. Ant. Renouard IX.* 1800, *in*-18.)

84. *La délivrance d'Anzia.* Anzia, attachée à un arbre et prête à être sacrifiée, est sauvée par Perilaüs. En tête : *Abrocome e Anzia.* En bas : *Prudhon delt. Roger sculp.*

I. *Etat.* A l'eau forte pure et avant toutes lettres et sans nom.
II.—Avant *Abrocome e Anzia*, en tête. Les noms d'auteur et de graveur à la pointe.
III.— Celui décrit.

(Pour le livre intitulé : *Gli amorali pastorali di Dafni di Longo sofista, tradotti dalla lingua greca dal commendatore Annibal Caro. Parigi. Ant. Renouard IX.* 1800, *in*-18.)

85. *Le bain.* Daphnis déjà entré dans le ruisseau, attire à lui Chloé, qui semble résister. En tête : *Dafni e Cloe.* Au bas : *Prudhon del. Roger sculpt.*

(Ainsi que du numéro précédent, il doit exister des états à l'eau forte pure et avec les noms à la pointe.)

(L'estampe suivante appartient à une édition de l'*Aminta*, in-18, semblable à celles de *Dafnis* et d'*Abrocome*, publiées par Renouard).

86. *Sylvie et le Satyre.* Sylvie nue surprise à la fontaine où elle était allée se baigner, et attachée à un arbre par le Satyre. Daphné le saisit par les cheveux. Dans le fond, Tircis et Aminte accourant au secours de Sylvie. En tête : *Aminta.* En bas : *P.-P. Prud'hon inv. del. B. Roger sculp.*

I. *Etat.* A l'eau forte pure.
II.— Avant le mot *Aminta*, en tête.
III.— Celui décrit.

(Pour la traduction en vers, par Corneille, de l'Imitation de Jésus-Christ, publiée in-18 par Renouard.)

87. *Le Christ portant sa croix et suivi des âmes malheureuses.* Les figures sont dirigées vers la droite. Sous le trait carré, un cartouche vide. Sans nom d'auteur. — *B. Roger sc. aq.*

I. *État*. Celui décrit.

II. — Terminé au burin, mais sans inscription.

III. — On lit dans le cartouche : *Qui sequitur me, non ambulat in tenebris.*

(Le numéro suivant appartient à une édition in-4° de Paul et Virginie publiée par P. Didot.)

88. NAUFRAGE DE VIRGINIE. Virginie tournée à droite et debout sur les débris du vaisseau brisé; figures dans le fond. *P.-P. Prudhon inv. del. B. Roger, scul.*

I. *État.* A l'eau forte pure. *B. Roger aqua f.*

II. — Celui décrit.

III. — Avec l'inscription et ces mots : *Elle parut un ange qui prend son vol vers les cieux. Gravé par B. Roger.*

A. *Id.* En beaucoup plus petit et avec la même inscription. *B. Roger sculpsit.* Il existe un état avant l'inscription.

B. — *Blanchard sculp. Vol. 4, page 134.*

(Les deux dernières estampes appartiennent à une édition de Paul et Virginie que nous ne connaissons pas.)

(Pour une édition grand in-4° de Racine publiée par P. Didot.)

89. RACINE. Présenté par le Génie et Melpomène à la Poésie qui le couronne. En tête : Frontispice. — *Prud'hon inv. Velyn sculp.* — *Son génie et Melpomène le mènent à l'immortalité.* — *A Paris, chez P. Didot l'aîné.*

A. *Id.* En plus grand. *Morain sculps.*

B. — Au trait. *Prudhon inv.* — *Devilliers sculp.*

C. — Lithographie.

90. ANDROMAQUE en pleurs appuyée sur Céphise demande à Pyrrhus la permission de s'éloigner. Péristyle dans le fond. — Sans nom d'auteur ni de graveur. Eau forte d'après le dessin du cabinet de M. Marcille, qui porte ces vers écrits de la main de Prud'hon :

... C'est un exil que mes pleurs vous demandent,
Souffrez que loin des Grecs et même loin de vous
J'aille cacher un fils et pleurer un époux.

(Nous avons cru devoir classer cette estampe dans cette section, quoique nous doutions qu'elle ait été exécutée pour une illustration des œuvres de Racine.)

## VIII. TÊTES DE LETTRES. — VIGNETTES. — ADRESSES. — MEUBLES.

91. GOUVERNEMENT FRANÇAIS. Tête de lettre. Figure allégorique assise vue de profil, tournée à gauche. Elle a la tête couverte d'un bonnet phrygien. Sa main gauche tient un gouvernail et la droite une couronne de roseau. Sur le socle l'inscription. En titre : *Archives*. — Sans nom d'auteur. — *Gravé par B. Roger, nivôse an VIII.*

I. *État.* Celui décrit.

II. — L'inscription est différente, on lit sur le socle : *Au nom du peuple français*, et sur la base : *Bonaparte, premier consul de la République.*

92. PRÉFECTURE DE LA SEINE. Tête de lettre. Buste de Minerve casquée, tournée à droite, une palette, un maillet, un compas posé sur un socle où l'on voit la carte du département de la Seine. Au bas, à gauche, un ballot et un caducée ; à droite une urne et un aviron. Gravé sur bois sans nom d'auteur. — *J.-B. Merlen f.*

93. PRÉFECTURE DE LA SEINE. Tête de lettre. Une figure couronnée de chêne, un miroir mordu par un serpent à la main, tient embrassée une statue de la liberté posée sur un socle. Un lion derrière elle. *P.-P. Prud'hon inv. B. Roger sc.*

94. DÉPARTEMENT DE LA SEINE-INFÉRIEURE. Tête de lettre de la Préfecture. Figure de femme coiffée de roseaux tournée à droite et tenant une urne. Un vaisseau dans le fond. — *P.-P. Prudhon inv. — B. Roger sculp.*

95. LE SÉNAT CONSERVATEUR. Tête de lettre. Une figure de Minerve assise et de profil, tournée à gauche. Elle est casquée et revêtue de l'égide. Sa main droite s'appuie sur une épée, et sa gauche sur un écu où on lit : *Constitution française an VII.* A côté de l'écu, un coq. Sur le socle l'inscription. Sans nom d'auteur ni de graveur.

96. MINISTÈRE DE LA POLICE GÉNÉRALE. Tête de lettre. Figure allégorique représentant la Vigilance vue presque de face et assise entre deux sphinx. Elle tient un flambeau d'une main, et de l'autre un miroir. Près d'elle, un coq, un serpent. Un léger nuage à ses pieds.— *Prudhon inv. B. Roger sc.*

A. *Id.* La même tête de lettre de trois autres grandeurs différentes et de plus en plus petites. Avec les mêmes noms.

Il doit exister des tirages sans l'inscription du ministère de la Police générale.

B. — *Gravé par Chianale Amati et Tela à Turin pour le Commissariat général de police résidence de Turin.*

C. — Grande lith. en contrepartie de l'original. *Prudhon. Lith. Prodhomme et Cie.*

97. Département de la Guerre. Gouvernement français. Tête de lettre. Figure allégorique représentant le Gouvernement; elle est tournée à gauche, coiffée d'un bonnet phrygien, et tient un gouvernail. Sans nom d'auteur. — *B. Roger sculp.*

98. Ministère de l'Intérieur etc. Brevets d'inventions, de perfectionnement et d'importation établis par les lois des 7 janvier et 25 mai 1791. Tête de lettre. Le Génie présentant une tablette où on lit : *Inventions nouvelles*, à la République qui le couronne. — *Prudhon. — B. Roger sculp.*

I. *État. Id.* Dans la base : *République française. — Prudhon. — B. Roger, sculpt. Floréal an VIII.* A l'eau forte pure.

II. — Terminé. Tirage à part sans l'inscription de la tête de lettre.

III. — Celui décrit.

IV. — Avec *Empire français* sur la base; la figure de femme a un casque avec un coq pour cimier, et elle s'appuie sur un écusson portant les armes de l'empire.

99. République française. Colonies. Louisiane. Tête de lettre. Le Commerce appuyé sur des ballots, tenant un caducée et une branche d'olivier; dans le fond un bâtiment. — *Prudh. del. — B. Roger sculp.*

A. *Id.* Plus petit. Moins le vaisseau du fond et le petit arbre à droite.

100. Gouvernement français. Tête de lettre. Figure de Minerve assise, tournée à gauche, tenant une épée nue, avec un casque ayant un coq pour cimier. — *Gravé par B. Roger.* (Le dessin n'est pas de Prud'hon, mais probablement de Naigeon.)

A. *Id.* En plus petit.

101. Adresse de Merlen. Sur un socle : *Merlen, graveur sur tous métaux et sur pierres fines, Palais du Tribunat, n° 40,* etc. A gauche une Minerve casquée tenant une lance; à ses pieds la chouette et un enfant. A droite, Vulcain considérant une médaille; près de lui un balancier et un enfant. Sans nom d'auteur ni de graveur.

102. Adresse de la veuve Merlen. A droite une femme assise par terre, et à moitié nue, ajuste des boucles d'oreille. A gauche un amour lui montre une chaîne; près de lui un écrin d'où s'échappent des bijoux. Sur un socle : *Veuve Merlen tient fabrique et magasin d'orfèvrerie, jouailleries,*

*et bijouterie dans le plus nouv*[r]. (sic) *goût*, etc. — *B. Roger sculp.* Sans nom d'auteur.

103. MINERVE ALIMENTANT LES ARTS ET LES SCIENCES. Minerve assise et tournée à droite, met de l'huile dans une lampe qui éclaire trois petits génies occupés à étudier. — *Prudhon in. Mlle A. Bleuze sc.*

104. RICHESSE DE LA TERRE. Figure de femme agenouillée, tournée à droite, offrant des fruits et des gerbes à un terme de Cybèle. — Sans noms d'auteur ni de graveur.

I. *Etat*. Sans inscription.
II. — Celui décrit.

105. RICHESSE DE LA MER. Figure de femme couchée sur une espèce de barque, tenant une corne d'abondance et tournée à gauche. — Sans noms d'auteur ni de graveur. Pendant du numéro précédent.

Il doit exister un état sans l'inscription.

106. *Dix figures allégoriques* peintes, à l'Hôtel-de-Ville, pour le mariage de Napoléon, en deux feuilles; cinq sur chacune, et au trait.

1[re] feuille. — Le Commerce, la Victoire, la Science, l'Agriculture, la Navigation.

2[e] feuille. — Les Arts, l'Etude, la Musique, l'Honneur, l'Industrie. — *Prudhon in. Normand sculp.*

107. *Meubles pour l'Impératrice.*

Cinq planches dessinées par Prudhon et gravées au trait par Carelier et Pierron, pour des meubles destinés à l'Impératrice-Reine, et exécutés par MM. Thomire et Odiot.

1[re] planche. Ecran.
2[e]. — Table et miroir.
3[e]. — Profil de la table et du miroir.
4[e]. — Berceau de S. A. I. le roi de Rome.
5[e]. — Détail du berceau.
Plus une feuille de texte explicatif.

## IX. TÊTES — ÉTUDES POUR LE DESSIN.

108. MINERVE. Tête casquée tournée à droite. *Dessinée et gravée par Prudhon fils d'après le tableau peint par son père.*

109. TÊTE DE JEUNE HOMME. *Première étude gravée d'après le dessin original de P.-P. Prudhon par J. P. fils, etc. Chez Depeuïlle, etc.*

110. Etude. Tête de femme presque de profil, tournée à gauche, coiffée de tresses et de rubans superposés. *Dessiné par Prudhon père, gravé par Prudhon fils.*

111. L'Innocence. Tête de femme vue de trois quarts tournée à gauche. *Dessiné par Prudon, gravé par Prudon fils.*

112. La Coquette espagnole. Buste de femme la tête enveloppée d'un voile de gaze et le sein nu. *Prudom père del. Prudom fils sculp.*

I. *Etat.* Avant toute lettre.
II.— Celui décrit.

A. *Id.* Avec ce titre: *La Volupté. Dess. par Prudhon. Fac simile lithog. par Aubry-Lecomte, 1827. Impr. lith. de Villain, etc.*

113. Le Désir. Tête de femme vue de profil, tournée à gauche, enveloppée d'un voile. *Gravé d'après le dessin original de P.-P. Prudhon peintre. A Paris, chez Prudhon fils, etc. Noël, sculp*[t]*.*

114. Etude. Tête de femme de profil, tournée à droite, une guirlande de petits coquelicots dans les cheveux. *D'après le tableau original de Prudhon représentant l'Amour et l'Amitié. Gravé par Roger.* En tête: N° 2. *A Paris, chez A. Noël, graveur, etc.*

115. L'Enfance. Tête d'enfant tournée à droite. *Gravé d'après le dessin original de P.-P. Prudhon peintre, par Roger.*

116. Age mur. Tête d'homme vue de face, coiffée d'une espèce de bonnet phrygien. *Gravé d'après le dessin original de P.-P. Prudhon, peintre, par B. Roger.*

I. *Etat.* Celui décrit.
II.—Sans inscription; *dessiné par Roger d'après le tableau de M. Prudhon terminé par Cazenave.*

117. *Tête de femme n° 4*, vue de trois quarts, tournée à droite; des nattes et un ruban noué. *Dessiné par Prudhon. Gravé par Cazenave.*

118. Tête d'étude n° 9. *Dessiné par Prudhon. Gravé par Fauchot.*

119. Cérès, tête d'étude. Imitation du crayon. *Gravé d'après le dessin original de Prudhon publié en germinal an VIII, à Paris chez Girard, graveur, etc.*

120. *Petite tête de femme* vue de profil et baissée; elle est coiffée à la grecque et tournée à droite. Sans noms. Gravé dans le genre de Copia.

I. *Etat.* Celui décrit.
II.— Avec l'inscription: *Etude d'après Prudhon.*

121. Têtes tirées de la famille malheureuse. L'homme et la femme tournés à droite. *Jozan del. d'après le dessin original de feu M. Prudhon. Imprim. lith. de Prieur, etc. A Paris, chez Brunel, etc.*

A.— En contre-partie et tournées à gauche. *Feillet del. Tête d'étude d'après un dessin de Prudhon. Lith. de Feillet.*

122. La Candeur. Buste de femme nue. La tête vue de trois quarts, tournée à gauche et coiffée de trois rangs de bandelettes. *1. Prd'hon* (sic) *pinx*t. *Lith. Prodhomme et C*e. A gauche, en dedans du trait carré, le monogramme *AC* rétrograde (Auguste Colas).

123. Virginie. Buste tourné à gauche. Sans nom d'auteur. Lithographie.

# CATALOGUE RAISONNÉ

DES

# TABLEAUX ORIGINAUX

DE

## P.-P. Prud'hon.

Le titre que nous venons d'inscrire en tête de cette page est beaucoup trop général pour le petit nombre de tableaux de Prud'hon que nous avons à présenter à nos lecteurs. Sans compter la saison d'été qui éloigne de Paris la plupart des amateurs, bien des facilités nous ont manqué pour faire ce travail plus complet; aussi bornerons-nous nos prétentions aujourd'hui à attirer leur attention sur l'utilité qu'il y aurait à avoir un catalogue raisonné des tableaux des maîtres les plus recherchés, et à les engager à nous seconder dans cette entreprise.

Quoi de plus désirable en effet que de connaître la généalogie, les titres de noblesse des choses que l'on possède, c'est-à-dire le nom des diverses personnes à qui elles ont appartenu, et les prix qu'elles ont été payées dans les ventes publiques. La façon la plus sûre de faire sortir la recherche et la collection des œuvres d'art de cet état de manie et de fantaisie où quelques personnes affectent de placer cette charmante passion, de la légitimer même aux yeux des esprits les plus positifs, ce serait d'établir de la façon la plus rigoureuse, l'authenticité et la valeur vénale des objets les plus importants, et de moraliser le commerce qui s'en fait en l'éclairant. Combien de personnes du monde, riches, aimant les arts, mais en jugeant les productions plutôt de sentiment que de science certaine, sont arrêtées dans l'essor qu'elles seraient tentées de donner à ce noble goût par les défiances les plus légitimes. Dans l'état actuel des choses, qui pourrait se livrer sans frémir à la formation d'une galerie de tableaux de sept à huit cent mille francs? Je sais bien que l'on dit aux gens riches : prenez les conseils d'un artiste; adressez-vous aux marchands d'une probité re-

connue. Que de naufrages célèbres viennent témoigner de l'insuffisance d'un semblable moyen ! S'il était question de livres rares ou d'estampes précieuses, je ne dis pas, l'avis serait peut-être bon ; mais lorsqu'il s'agit de tableaux d'un grand prix, que de fois n'a-t-on pas vu les plus fins connaisseurs se tromper eux-mêmes, et plus souvent encore, les marchands tromper le public ! Tel que ce commerce est organisé, la plus vieille expérience seule semble avoir le privilége de pouvoir se mettre en contact avec lui sans de trop grands inconvénients, et encore que de mécomptes souvent. Le faussaire est là qui rit dans l'ombre, et il ne se contente pas toujours d'une victime vulgaire. Dans l'acquisition d'un tableau de dix, de vingt, de quarante mille francs, on doit exiger plus que la chose elle-même ; il faut une notoriété, une possession d'état bien constatée : les tableaux flamands et hollandais ne sont pas faits d'hier, et depuis deux cents ans qu'ils changent de mains toujours recherchés et estimés de grands prix, il doit être facile d'en établir la filiation, et l'amateur devrait l'exiger.

Des catalogues faits avec discernement, et surtout avec la plus entière indépendance, remédieraient à bien des choses. Dans la plupart des cas, ils mettraient le vendeur dans la nécessité de certifier la provenance d'une façon certaine, et pour les tableaux qui auraient échappés à la nomenclature, l'amateur, mis en garde, aurait à s'entourer de toutes les garanties possibles. En Angleterre, où les collections d'art ne sont pour la plupart du temps que des affaires de convenance, de semblables catalogues existent depuis long-temps déjà. Un marchand de tableaux, M. Smith, en a publié un assez volumineux, et bien que ce livre fourmille des erreurs les plus palpables, et les plus volontaires souvent, c'est encore un guide auquel ont recours avec succès les grands seigneurs qui forment des galeries. Le petit nombre d'amateurs, que nous avons eu occasion de visiter à propos de cet essai de catalogue des tableaux de Prud'hon, nous a mis à même de juger avec quelle hardiesse et quel succès les œuvres des faussaires parviennent à se glisser même chez les plus défiants, et combien il serait souvent facile de les dévoiler. Un amateur enthousiaste des ouvrages de Prud'hon, et qui en possède de fort beaux, a acquis depuis peu comme original une copie du n° 7 de notre catalogue. Nous ignorons qui possède maintenant ce tableau qui a appartenu successivement à M. J. Laffitte, et à un expert distingué, M. Henry, deux bonnes recommandations ; mais comme il est peint sur *toile*, et que celui qui vient d'être vendu est sur *panneau*, il est bien certain que ce ne saurait être le même. Cette remarque bien simple, si elle fût venue à la connaissance de l'amateur dont nous parlons, l'eût certainement empêché de tomber dans une semblable méprise. En attendant quelques catalogues des maîtres flamands

et hollandais que nous nous proposons de publier plus tard, peut-être serait-il bon de nous occuper de quelques maîtres français qui ne leur cèdent rien en mérite. Prud'hon, Greuze, Ant. Watteau, N. Poussin, voilà des maîtres dont il serait utile et important de dresser des catalogues raisonnés autant pour l'histoire de l'art que pour la sûreté des transactions. Les prix que l'on attache aux tableaux des trois premiers, excitent vivement la cupidité des faussaires, et de ce côté le besoin est urgent. Pour ce qui concerne Prud'hon la tâche semblerait facile au premier abord : la tradition du maître est vivante encore au milieu de ses élèves et de quelques amateurs qui l'ont connu ; le nombre de ses tableaux, sans être très restreint, n'est pas très considérable non plus ; l'étranger ne nous en a enlevé que bien peu, et pourtant nous nous trouvons arrêtés à chaque pas. Nous y reviendrons cependant dans notre prochain volume avec l'aide des amateurs que nous ne saurions trop engager à nous communiquer les renseignements qu'ils possèdent ou à rectifier s'il y a lieu ce que nous donnons aujourd'hui.

---

1. LE CHRIST SUR LA CROIX. La Madeleine et la Vierge sont à ses pieds. Admirable composition exposée en 1824, un an après la mort de Prud'hon, dont elle est le dernier ouvrage. — Au musée du Louvre.

Larg. 1 m. 67 cent., haut. 2 m. 74 cent.

2. *Le même sujet*, esquisse terminée, gravée en manière noire, par Reynolds. — Cabinet de M. Coutan.

3. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE. Elle monte au ciel portée par des anges, une ronde de petits anges est à ses pieds. Tableau exposé au salon de 1819, gravé à l'aquatinta par Debucourt. — Chapelle du château des Tuileries.

4. L'ASSOMPTION DE LA VIERGE, groupe principal du tableau précédent; esquisse terminée. Gravée par Bocq.

TOILE. Larg. 0 m. 21 cent., haut. 0 m. 32 cent.

Vente après décès de P.-P. Prud'hon, 1823. . . . . 1,500 fr.
Collection. . . . . . P. Périer, 1843. . . . . 12,000 fr.
Maintenant dans la collection de M. le marquis d'Hertford.

5. LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE poursuivant le crime. Tableau exposé au salon de 1808. — Au musée du Louvre.

Larg. 2 m. 92 cent., haut. 2 m. 43 cent.

6. *La même composition*, réduction non terminée du tableau précédent, où l'on retrouve toute la mâle énergie qui distingue cette admirable production.

Toile. Larg. 1 m. 91 cent., haut. 1 m. 60 cent.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Vente après décès de P.-P. Prud'hon, | | 1823. . . . . | 900 fr. |
| Collection. . . . . . | Sommariva, | 1839. . . . . | 1100 fr. |

Maintenant dans la collection de M. Thévenin.

7. Minerve conduisant le Génie de la peinture au séjour de l'immortalité. Il s'élance guidé par la Sagesse, les yeux fixés au ciel; sa main droite est levée, la gauche tient une palette et des pinceaux. Dans une gloire, en haut, on aperçoit la couronne qu'il veut saisir, et les neuf muses qui vont le recevoir ; en bas, un groupe de génies l'accompagnent; celui de l'envie tombe renversé. Esquisse terminée.

Toile. Larg. 0 m. 31 cent., haut. 0 m. 49 cent.

| | | |
|---|---|---|
| Collection. . . . . . | Jacques Laffitte, | 1834 |
| — — . . . . . | Henry, | 1836. |

8. La Sagesse et la Vérité descendent sur la terre, et les ténèbres qui la couvrent se dissipent à leur approche. Tableau allégorique exposé au salon de 1798.

Dimens. 3 m. 66 cent. carrés.

9. L'Amour riant des pleurs de l'Innocence. L'Amour accroupi tient entre ses bras un petit chat dont les griffes ont rougi la peau de l'Innocence effrayée. Groupe de deux enfants blonds, tapis sous des arbres. Esquisse légère, le fond de paysage et les terrains sont rendus par un frottis qui couvre à peine la toile.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Vente après décès de P.-P. Prud'hon, | | 1823. . . | 1,105 fr. |
| Collection. . . | de Cypierre, | 1845. . . | 2,027 fr. |

Maintenant dans la collection de M. André Giroux.

10. L'Innocence séduite par l'Amour, et entraînée par le Plaisir, est suivie du Repentir. Ces quatre figures, qui forment un sujet des plus gracieux, se détachent sur une partie de bois éclairée des rayons du soleil et se dirigent vers la droite.

Toile. Larg. 0 m. 79 cent., haut. 0 m. 95 cent.

Vente après décès de P.-P. Prud'hon, 1823. . . 2,650 fr.

Maintenant dans la collection de M. Odiot.

11. *Le même sujet*, figures à mi-corps.

TOILE. Larg. 0 m. 216 mill., haut. 0 m. 250 mill.

Collection Didot, 1825.
Maintenant dans la collection de M. de Lassalle.

12. *Le même sujet*, figures en pied. Cette charmante composition a été reproduite souvent par Prud'hon. Outre les trois que nous venons de citer, il doit en exister encore une de la même dimension que celle qui nous occupe dans ce moment.

TOILE. Larg. 0 m. 35 cent., haut. 0 m. 46 cent.

Collection Didot, 1825.

13. L'INNOCENCE PRÉFÉRANT L'AMOUR A LA RICHESSE. La Richesse sous les traits d'une femme richement vêtue voit ses présents dédaignés par une jeune fille qui se réfugie sous l'aile de l'Amour.

Larg. 0 m. 265 mill., haut. 0 m. 290 mill.

Maintenant dans la collection de M. Marcille.

14. VÉNUS, assise sur un banc de gazon et entourée d'amours, se dispose à descendre au bain. La figure principale est à l'état d'ébauche très avancée ; le ton et le modelé des chairs sont d'une suavité dont cet admirable artiste semble seul avoir possédé le secret. Les amours, au nombre de cinq, et le fond de paysage ne sont que légèrement indiqués.

TOILE. Larg. 0 m. 98 cent., haut. 1 m. 30 cent.

Vente après décès de P.-P. Prud'hon, 1823. . . . . 1,300 fr.
Maintenant dans la collection de M. le comte de Morny, après avoir appartenu à M. de Cypierre.

15. *Répétition* avec variantes de la composition précédente. Vénus est couronnée de fleurs ; une longue guirlande l'entoure ; au lieu de cinq enfants il n'y en a que deux à gauche, Zéphyre et l'Amour. Ce tableau, également du plus grand mérite, n'est pas terminé.

Larg. 0 m. 97 cent., haut. 1 m. 27 cent.

Maintenant dans la collection de M. Duclos.

16. « VÉNUS ET ADONIS. Au milieu d'une forêt ombreuse, Vénus, assise
« sur un tertre, retient Adonis près d'elle par le charme de ses caresses ; le
« jeune chasseur enivré paraît oublier qu'il veut partir. Au bord de l'eau,

« sur le devant, un amour tient les chiens en laisse; plus loin, à l'écart,
« l'Amour livre au plaisir un papillon, symbole de l'âme; dans le lointain
« plusieurs autres amours courent à la chasse. Tableau de 7 pieds 6
« pouces de hauteur sur 5 pieds 4 pouces de largeur, peint par P.-P.
« Prud'hon. Prix du tableau. . . . . . . . . . 12,000 fr.

Telle est la note autographe de Prud'hon lui-même sur ce tableau qui a figuré à sa vente après décès. En 1823, adjugé pour 5,100 fr. à M. de Boisfremont, il a passé depuis dans la famille du maréchal Gouvion-Saint-Cyr où il est probablement encore.

17. Vénus et Adonis. — Esquisse terminée du tableau précédent. Entre autres différences qui distinguent ce petit chef-d'œuvre du maître, on remarque sur le premier plan deux amours au lieu d'un, qui caressent les chiens groupés d'une façon beaucoup plus pittoresque, et au fond, à gauche, un autre petit amour qui s'envole, est à la place des deux colombes.

Larg. o m. 26 cent., haut. o m. 36 cent.

Collection Sommariva, 1839. . . . . . . . . . 7,800 fr.
Maintenant dans la collection de M. Marcille.

18. Psyché exposée sur le rocher est enlevée par les Zéphirs qui la transportent dans la demeure de l'Amour. Tableau exposé en 1808 et en 1814.
Collection Sommariva, 1839. . . . . . . . . . 15,450 fr.

19. Le sommeil de Psyché. Elle repose dans un bois sous une espèce de tente formée par une draperie rouge. L'Amour est endormi à côté d'elle; un essaim de Zéphirs qui voltige à gauche vient les contempler en passant. Ce tableau qui avait été commandé à mademoiselle Mayer par l'impératrice Joséphine, est entièrement de la main de Prud'hon.

Toile. Larg. 1 m. 46 cent., haut. o m. 96 cent.

Collection de la Malmaison, 1814. . . . . . . . . . . 800 fr.
Maintenant dans la collection de M. Dubois.

20. *La même composition*, esquisse du tableau précédent.
Maintenant dans la collection de M. le marquis Maison.

21. L'Amour et Psyché. Composition de deux figures principales, proportion de demi-nature.
Vente après décès de P.-P. Prud'hon, 1823. . . . . 666 fr.
Maintenant dans la collection de madame Didot.

22. Jeune Zéphyr se balançant au dessus de l'eau. Cette composition aussi

simple que charmante est trop populaire pour qu'il soit nécessaire de la décrire. Exposée au salon de 1814, elle a été gravée au burin par Laugier.

Collection Sommariva, 1839. . . . . . . . . . . . 21,050 fr.

Maintenant dans la collection de M. Guenin.

23. Jeune Zéphire se balançant au dessus de l'eau, esquisse du tableau précédent, lithographiée par M. Grevedon.

Larg. o m. 16 cent., haut. o m. 21 cent.

Maintenant dans la collection de M. d'Espagnac, après avoir appartenu successivement à MM. de Forbin, baron de Jassaud, comte Maison.

24. Zéphyr se balançant, figure peinte en grisaille.

Vente après décès de P.-P. Prud'hon, 1823. . . . . . 700 fr.

25. Minerve, Euterpe, Vénus et Pandore. Figures allégoriques placées sur des piédestaux : des petits génies sont à leurs pieds; d'autres, en haut, portent divers attributs. Esquisses touchées avec un goût exquis des belles peintures exécutées dans l'hôtel Ceruti (aujourd'hui Rothschild.) Elles ont été lithographiées dans l'ouvrage intitulé *Monuments des arts du dessin.*

Bois. Larg. o m. 061 mill., haut. o m. 288 mill.

Ces quatre esquisses réunies dans un même cadre, qui se trouvaient dans la collection du baron V. Denon, sont maintenant au musée de Montpellier.

26. Minerve éclairant le génie des sciences et des arts. Ébauche en grisaille non terminée.

Vente après décès de P.-P. Prud'hon, 1823. . . . . 200 fr.

27. L'entrevue des deux Empereurs près d'un bivouac (Napoléon et l'empereur d'Autriche). Esquisse avec paysage.

Vente après décès de P.-P. Prud'hon, 1823. . . . . 400 fr.

28. Diane invoquant Jupiter. Esquisse pour un tableau projeté.

Vente après décès de P.-P. Prud'hon, 1823. . . . . 215 fr.

Maintenant dans la collection de M. de Lassalle.

29. L'Ame brisant les liens qui l'attachent à la terre, s'élance vers le séjour du repos. Cette allégorie est personnifiée par une figure de femme ailée, s'élevant vers les cieux; en bas, la mer se brise contre un rocher, un serpent rampe sur une draperie rouge.

Larg. 2 m. 00, haut. 2 m. 93 cent.

Vente après décès de. . . P.-P. Prud'hon, 1823. . . . . 605 fr.
Collection . . . . . . . . C. Deveria, . . . . . 1,001
— — . . . . . . Dubois, . . . . . 1,800
Maintenant dans la collection de M. Marcille.

30. L'Heureuse Mère. Assise sur un banc de gazon, au milieu d'une épaisse forêt qu'éclairent faiblement les rayons du soleil, elle regarde avec bonheur son enfant qui s'est endormi dans ses bras.

Larg. 0 m. 32 cent., haut. 43 cent.

Collection. . . . . . de Lahante, 1838.

31. La Mère malheureuse. Sur le devant d'un site sauvage éclairé par les reflets de la lune, échevelée, les bras pendant en signe de désespoir, une femme pleure en contemplant une croix sous laquelle repose le corps de son fils. Pendant du tableau précédent

Larg. 0 m. 32 cent., haut. 0 m. 43 cent.

Collection. . . . . . de Lahante, 1838.

32. Jeune femme accompagnée d'un enfant. Ses cheveux bouclés sont retenus par une simple bandelette, elle tient un vase étrusque; l'enfant couronné de lierre, qui l'accompagne, semble lui parler. Tableau très terminé dont on connait un dessin portant la date de 1794.

Toile. Larg. 0 m. 61 cent., haut. 0 m. 51 cent.

Collection. . . . . . Didot, 1825.

33. Oh ! les jolis petits chiens. Une jeune Fille tend sa robe pour recevoir deux jeunes chiens que lui présente un petit garçon. Gravé au burin par Roger.
Maintenant dans la collection de M. Fischer.

34. Andromaque et Pyrrhus. C'est le moment où la veuve d'Hector pleure sur le sort de son fils dont les traits lui retracent vivement ceux de son époux.

« C'est Hector, disait-elle en l'embrassant toujours;
« Voilà ses yeux, sa bouche et déjà son audace :
« C'est lui-même, c'est toi, cher époux, que j'embrasse. »

*Racine.*

Ce tableau qui figure au livret du salon de 1817, n'a cependant pas été

exposé à cette époque. A la mort de Prud'hon il n'était pas encore terminé. Acheté à sa vente après décès, en 1823, au prix de 6,000 fr., par M. de Boisfremont, il fut exposé par lui au salon de 1824. Depuis il a été terminé par M. de Boisfremont lui-même, qui en changeant et modifiant la composition lui a enlevé beaucoup de sa valeur primitive.

35. JOSEPH ET PUTIPHAR. La femme du Pharaon assise à gauche, à moitié dehors de sa couche, cherche à retenir Joseph qui échappe à sa passion. Très petite esquisse à l'huile sur carton, du plus grand effet.

Larg. o m. 074 mil., haut. o m. 092 mil.

Maintenant dans la collection de M. Marcille.

36. *Le même sujet.*

TOILE. Larg. o m. 38 cent., haut. o m. 47 cent.

Vente Dubois, année 1843. . . . . 371 fr.

37. PORTRAIT DU ROI DE ROME. L'enfant tout nu, mais à moitié enveloppé dans une draperie de velours rouge, dort couché dans un bosquet entouré de fleurs et de lauriers. Gravé de la même grandeur que l'original, par Achille Lefèvre.

Larg. o m. 555 mil., haut. o m. 455 mil.

Ce tableau, exposé au salon de 1812, est maintenant dans les appartements de l'archiduchesse Marie-Louise à Parme.

38. Très petite esquisse peinte sur carton de la composition précédente. La draperie rouge a été couverte de fleurs de lis d'or : un cordon bleu entoure le corps de l'enfant, des lis croissent auprès de lui ; ces changements ont été faits par Prud'hon.

Larg. o m. 128 mil., haut. o m. 102 mil.

Collection de M. Planche, en 18
Maintenant dans la collection de M. Marcille.

39. LA SAINTE VIERGE les mains croisées sur sa poitrine et la tête penchée à gauche. Buste vu de face, le nom du peintre est tracé dans là bordure du manteau bleu.

Larg. o m. 45 cent., haut. o m. 55 cent.

Ce tableau, exposé au salon de 1810, est maintenant dans la collection de l'archiduchesse Marie-Louise, à Parme.

40. PROJET DE TRANSPARENT pour une fête de Napoléon. Deux femmes tenant d'une main une branche de laurier montrent de l'autre la lettre N qui

se détache sur un centre lumineux; une inscription placée au dessous a été détruite. Petite esquisse peinte sur carton d'une composition exécutée en grand.

Larg. o m. 105 mil., haut. o m. 120 mil.

Maintenant dans la collection de M. Marcille.

41. Esquisse d'un portrait en pied de M. de Sommariva ; il est assis sur des débris d'architecture. Peinture sur papier.

Larg. o m. 127 mil., haut. o m. 177 mil.

Maintenant dans la collection de M. Carrier.

42. La Toilette. Une jeune femme debout, devant une psyché, en costume de l'empire, attache une de ses boucles d'oreilles en souriant malicieusement au spectateur. Intérieur de boudoir. Lithographié par Maurin.

Toile. Haut. o m. o33 mill., larg. o m. 33 o25 mill.

Ce tableau a été vendu en 1830 1,100 à M. F. Guibert, banquier à Caen, par M. Grille qui le tenait directement de Prud'hon.

# SUR UN FRAGMENT

D'UNE

# DES STATUES DU PARTHÉNON [1].

Nous annonçons une heureuse nouvelle aux artistes et aux antiquaires. Un précieux fragment d'une des principales statues du Parthénon, une tête de Phidias est à Paris; elle appartient à un Français, à un homme de goût et de savoir. Elle n'est point à vendre, et par conséquent, elle ne passera pas la mer pour aller s'enfouir dans quelque château inaccessible de l'Angleterre.

C'est à Venise que M. le comte de Laborde, son heureux propriétaire, en a fait la découverte à la fin de l'année dernière. Occupé depuis longtemps d'un travail sur le Parthénon, il s'était attaché à recueillir des renseignements précis sur tous les admirables fragments dispersés aujourd'hui depuis Athènes jusqu'à Copenhague. Il sut qu'une tête de déesse, provenant du Parthénon, se trouvait à Venise, depuis les campagnes de Morosini en Grèce. Après avoir étudié en Angleterre les marbres rapportés par lord Elgin, et tout récemment, à Athènes, les statues respectées, ou plutôt oubliées, par l'Écossais, M. Laborde se rendit à Venise. Là, conservant encore la fraîcheur de ses impressions et de ses souvenirs, tout plein d'hellénisme, si je puis m'exprimer ainsi, il vit la tête qu'il convoitait, et n'eut pas de peine à constater son origine.

On sait que Morosini assiégea et prit Athènes en 1687. Les grands hommes sont de cruels fléaux pour l'architecture. Alexandre brûla Persépolis après boire, Morosini, qui ne le valait pas, canonna le Parthénon, et une de ses bombes y fit plus de mal que les pluies et les tempêtes de vingt-deux siècles. Ce ne fut pas tout. Obligé, en 1688, d'évacuer les ruines qu'il venait à peine de conquérir, il voulut enlever les statues du fronton pour les envoyer à Venise. Voici comment il rend compte de cette opération dons une lettre datée du 19 mars 1688, que M. de Laborde a

(1) Cet article est extrait du *Constitutionnel*.

trouvée dans les archives de Saint-Marc, et qu'il a bien voulu me communiquer.

« Sur le point d'abandonner Athènes « (Morosoni allait diriger toutes ses forces contre Négrepont), « je voulus emporter quelques uns de ses « plus nobles ornements, pour ajouter encore à la splendeur de la séré- « nissime république. On essaya de détacher la figure d'un *Jupiter* et *deux* « *magnifiques chevaux*, du fronton du temple de Minerve, où l'on voit « les sculptures les plus remarquables (1). A peine eut-on mis la main sur



« une grande corniche, que tout tomba d'une hauteur extraordinaire, et « ce fut un miracle que les ouvriers n'aient pas éprouvé d'accidents.

(1) On a long-temps cru que l'entrée du Parthénon était à l'ouest, c'est-à-dire en face des Propylées et au débouché de l'escalier qui conduit sur le plateau de l'Acropole. Partant de cette supposition et du texte de Pausanias, les érudits du

« L'impossibilité d'apporter et de planter dans le *château* (l'Acropole) « des antennes de galères pour en faire des chèvres, n'a pas permis de « renouveler ces périlleuses tentatives. D'ailleurs, ce qu'il y avait de plus « beau n'existe plus à présent (*mancando cio v'era di piu singolare*), « et le reste est fort inférieur et mutilé dans quelques membres par le « temps. »

C'est avec cette laconique simplicité que le héros raconte ses déplorables exploits. Il lui fallait, à ce qu'il paraît, des statues intactes; son état-major se montra moins difficile. Un lieutenant danois, nommé Horn, envoya à Copenhague une tête détachée d'une métope. Des officiers hessois rapportèrent à Cassel des stèles et des inscriptions. Venise reçut un grand nombre de sculptures, entre autres un beau fragment de la frise du Parthénon. Un certain Gallo, secrétaire de Morosini, prit pour sa part la tête de la statue de la *Victoire sans ailes*, qui faisait partie du groupe que son général avait si malheureusement précipité du haut du fronton. On croyait alors que cette statue représentait Minerve conduite par Jupiter dans l'assemblée des dieux; c'était donc la patronne du temple que Gallo s'était réservée. Transportée à Venise, la tête de la Victoire demeura dans la maison de Gallo, scellée dans une muraille, jusqu'à ce qu'on abattît le bâtiment pour agrandir l'Académie. Déjà la tradition de son origine était oubliée, car elle fut abandonnée à un de ces marbriers qui font les parquets de Scagliola. Peut-être eût-elle été brisée en morceaux, si un négociant allemand, M. Weber, informé qu'elle provenait du Parthénon, ne l'eût achetée à bas prix. Il s'empressa d'annoncer sa découverte dans les journaux scientifiques d'Allemagne et d'Angleterre. Malgré les détails qu'il donnait sur la façon dont ce précieux morceau était arrivé à Venise, on y fit peu d'attention; tout propriétaire est suspect vantant ce qu'il possède, et une détestable lithographie, qui accompagnait le *factum* de M. Weber, semblait suffire seule à le réfuter. Enfin, M. Weber, atteint d'une maladie cruelle, avait, pendant plusieurs années, fermé sa maison aux visiteurs. Toutefois, l'annonce n'avait pas échappé à M. de Laborde; il voulut voir par lui-même. Dès qu'il eut vu, il acheta; et, plus heureux que lord Elgin, qui a laissé dans la mer la moitié de son trésor, il a rapporté le sien intact à Paris.

dix-septième siècle voulurent voir dans le fronton de l'ouest la *Naissance de Minerve*, et du côté opposé *Neptune et Minerve se disputant l'Attique*. C'est le contraire de la vérité. Morosini, qui s'attaqua au fronton occidental, devait nécessairement faire de Neptune un Jupiter, et supposer que la Victoire dans le char représentait la jeune Minerve conduite par son père dans l'assemblée des dieux. La vérité soupçonnée par Stuart et Leake a été complétement démontrée par M. Quatremère de Quincy.

Un mot, maintenant, sur cette tête qui a déjà subi l'examen des juges les plus compétents, M. le duc de Luynes, M. Lenormant, M. Raoul Rochette, ne doutent pas un instant qu'elle ne soit l'œuvre de Phidias. Je n'essaierai pas de la décrire. On sent la sculpture des maîtres grecs ; mais des paroles ne peuvent donner une idée de ce qui ne peut même se copier. Je me bornerai donc à quelques observations purement matérielles.



La tête rapportée par M. de Laborde est, comme toutes les statues du Parthénon, du plus beau marbre penthélique. Sa proportion est presque double de nature. (Hauteur : 40 ou 45 centimètres ; circonférence, mesurée sur le front : 1,02). Ce sont les proportions qui conviennent à une statue semblable à celles des grandes déesses du musée de Londres.

Le nez est fracturé, ainsi que la partie postérieure de la coiffure. Sur une bandelette, qui retient les cheveux, on remarque un certain nombre

de trous assez profonds, qui ont servi à fixer des ornements en métal. Les oreilles sont percées également pour recevoir des pendants. Ce fait est des plus curieux. En effet, on peut s'étonner qu'on ait donné des ornements si délicats à une statue élevée à plus de cinquante pieds au dessus du sol. Peut être ces trous ont-ils été faits pour recevoir quelque pieuse offrande. Si l'on rapproche de ces pendants d'oreilles, cet autre fait, que les statues du Parthénon sont terminées du côté où elles étaient appliquées au tympan du fronton, on aura lieu de penser qu'elles ont été exposées dans une exhibition publique, pour être examinées de près, avant d'être élevées à la place pour laquelle elles étaient destinées.

Une circonstance ajoute encore du prix au fragment de M. de Laborde. En 1674, M. le marquis de Nointel, ambassadeur de France à Constantinople, fit dessiner les statues des deux frontons du Parthénon, par Carey, élève de Lebrun. Il y avait alors dix-huit statues ayant leurs têtes. Primitivement, il y en avait quarante-huit. Aujourd'hui, une statue seulement, le Thésée, rapporté à Londres par lord Elgin, a conservé sa tête, et parmi les nombreux fragments découverts dans les fouilles récentes de l'Acropole, une seule tête provenant de l'un des frontons s'est retrouvée; ces deux têtes sont horriblement mutilées. Celle de la Victoire est, au contraire, d'une conservation remarquable, surtout si l'on se rappelle l'horrible chute qu'elle a faite par la maladresse des ouvriers de Morosini. Espérons que ses pérégrinations sont terminées, et que si elle sort du cabinet de M. de Laborde, ce ne sera que pour entrer dans une de nos collections nationales.

P. MÉRIMÉE, *de l'Institut.*

*P. S.* S. M. le roi de Bavière, qui réunit, comme tout le monde sait, à un goût éclairé pour les arts, la connaissance la plus approfondie de l'antiquité grecque, vient de faire adresser à M. le comte de Laborde, des offres toutes royales pour obtenir la tête de la Victoire sans ailes. M. de Laborde a refusé. Sans doute l'administration de notre Musée ne s'est laissé prévenir que parce qu'elle connaissait d'avance l'intention du propriétaire de conserver dans son cabinet le précieux fragment qu'il a si heureusement découvert.

# INSTRUCTIONS
# DU COMITÉ HISTORIQUE
## DES ARTS ET MONUMENTS.

# ARCHITECTURE MILITAIRE
AU
# MOYEN-AGE [1].

### 10. DONJONS.

Il n'y a point d'emplacement fixe pour le donjon d'une forteresse. On peut dire en général qu'on choisissait de préférence le

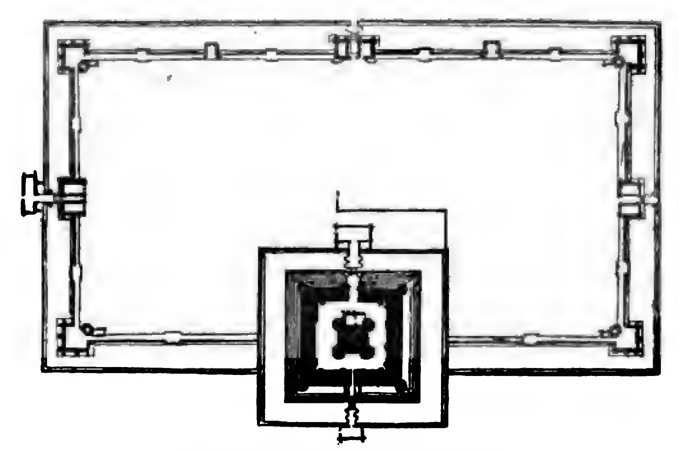


Fig. LXXXII. Château de Vincennes.

lieu le plus élevé et d'accès le plus difficile. Tantôt le donjon s'é-

(1) Voir les pages 209 et 321 de ce volume.

lève au milieu de l'enceinte (voir la fig. LXXX), tantôt il est tangent aux remparts, tantôt il en est complétement isolé.



Fig. LXXXIII. Donjon de Coucy.

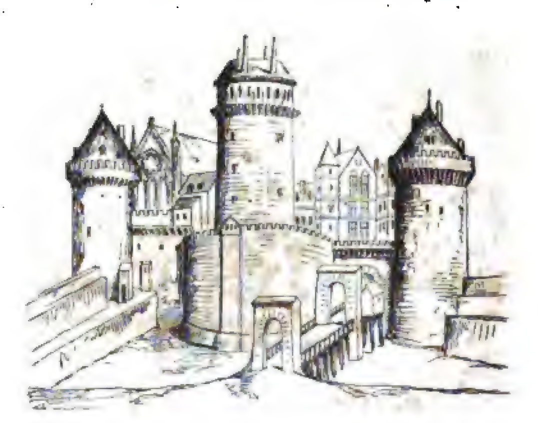
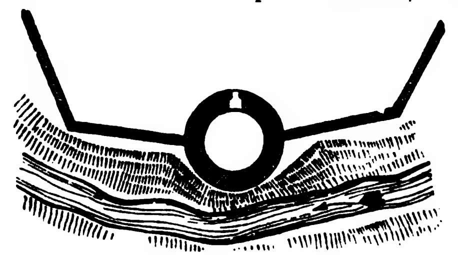


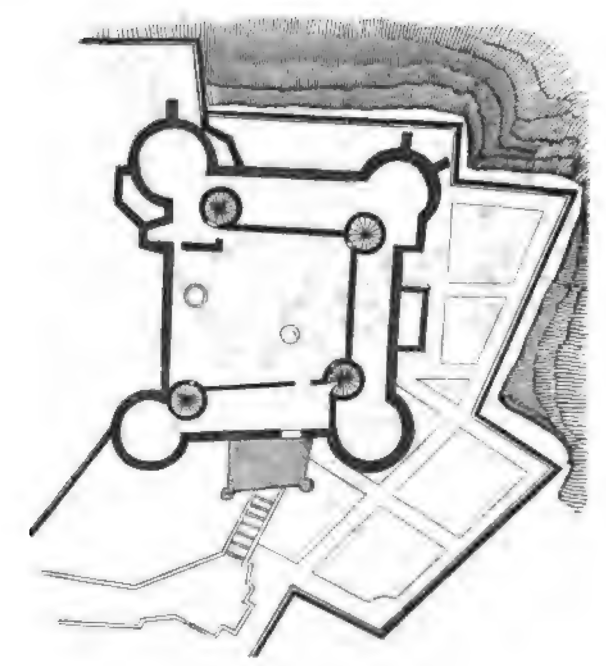
Fig. LXXXIV. Château de Coucy.

L'étendue et les dimensions du donjon sont toujours proportionnées à celles de l'enceinte dont il doit compléter la défense.

Quelquefois c'est une citadelle avec tours et courtines, renfermant une basse-cour et de nombreux bâtiments. (Voir la fig. LXXXII.) Quelquefois aussi, et c'est le cas le plus ordinaire, le donjon con-


Fig. LXXXV. Tour d'Alluye.

siste en une haute tour, séparée de la basse-cour par un fossé avec pont-levis, souvent élevée sur une base conique artificielle et toujours fort escarpée. Ailleurs, enfin, on donne le nom de don-


Fig. LXXXVI. Château de Saumur.

jon à une tour plus forte que les autres et sans communication avec le rempart.

De ces trois espèces de donjons, la première se trouve dans les villes et dans quelques vastes châteaux destinés à recevoir une garnison nombreuse.

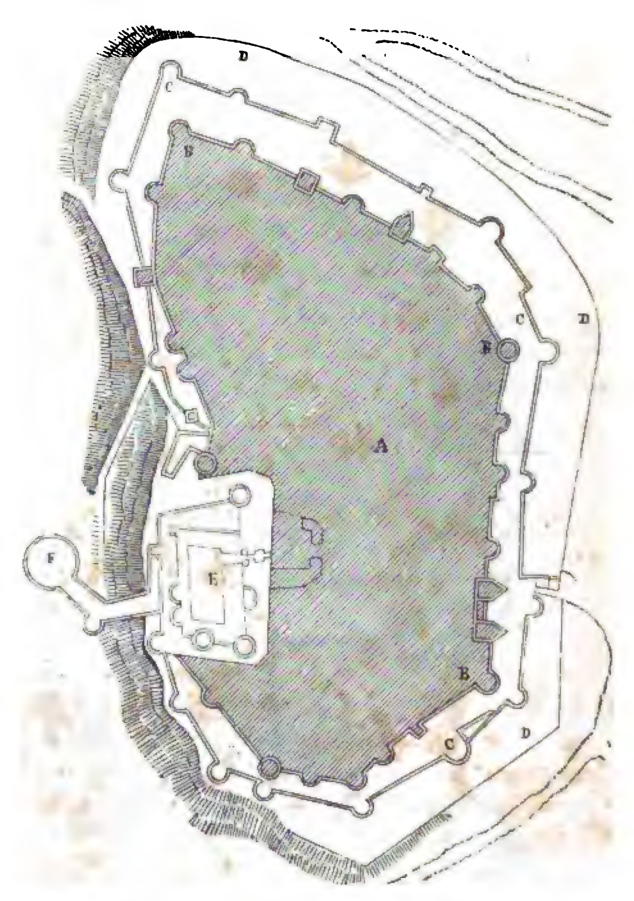



Fig. LXXXVII. Ville et château de Carcassonne.
A ville,
B enceinte intérieure,
C enceinte extérieure,
D fossé,
E château,
F poterne.

La seconde s'applique à toutes les forteresses seigneuriales, particulièrement aux plus anciennes ; enfin, la dernière peut être

considérée comme une sorte de palliatif destiné à remplacer le donjon dans des circonstances exceptionnelles.

Les défenses extérieures des donjons ne donneront lieu à presque aucune observation nouvelle. Elles peuvent consister dans un fossé, des lignes de palissades, un système de tours et de courtines, etc. En un mot, on peut considérer le donjon comme une place renfermée dans une autre et n'en différant que par les dimensions.

On doit pourtant noter ici quelques dispositions qui, si elles ne sont pas caractéristiques et uniquement applicables aux donjons, s'y rencontrent du moins assez fréquemment pour que nous nous arrêtions à les examiner.

Rarement, on le sait, les donjons étaient assez vastes pour renfermer une garnison nombreuse. Lorsque les défenseurs d'une place de guerre se retiraient dans ce dernier asile, ils avaient fait des pertes pendant le siége, et l'espoir de prolonger la résistance était fondé, moins sur le nombre des combattants, que sur la force et la hauteur de leurs murailles. Le donjon n'avait donc point de vastes logements et ne recevait presque jamais de chevaux. Tous les moyens de défense étaient calculés pour une petite trôupe d'infanterie; en conséquence, sa porte était fort étroite, et fréquemment placée à une hauteur telle que l'ennemi n'y pût parvenir que par une escalade périlleuse; souvent même il n'y avait point de porte à proprement parler, et l'on n'entrait que par une fenêtre au moyen d'une longue échelle, ou bien d'une espèce de panier qu'on élevait et qu'on abaissait avec des poulies. Quelquefois encore un escalier étroit et roide conduisait à l'entrée, toujours fort élevée au dessus du sol.

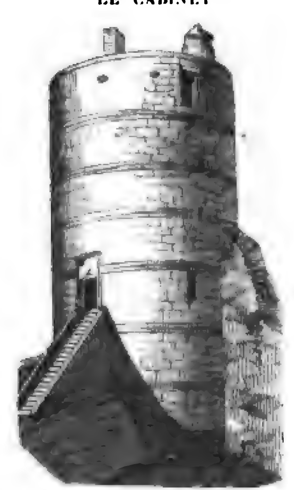


Fig. LXXXVIII. Tour du château de Fougères.

Exposé à tous les projectiles des plates-formes, dominé par les machicoulis, l'assiégeant pouvait rarement, on le conçoit, essayer une attaque de vive force (1). Un grand nombre de donjons,

(1) On voit un exemple ancien de ces escaliers extérieurs dans le donjon d'Al-

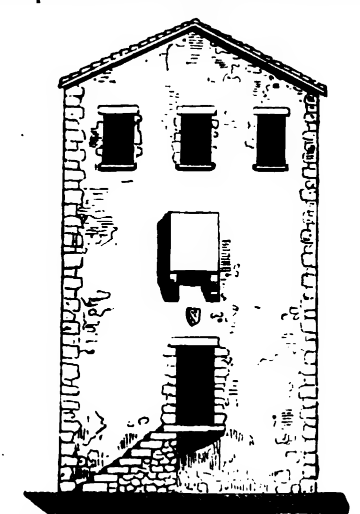


Fig. LXXXIX. Maison de Sallacaro (Corse).

luye (Eure-et-Loir). Ils sont encore très communs en Corse, et étaient même usités dans les constructions civiles du siècle dernier.

même fort vastes, n'ont jamais eu de portes. Nous avons observé un exemple curieux de ce système dans le château de Mauvoisin (Hautes-Pyrénées), dont l'enceinte intérieure est un carré qui n'a pas moins de 110 mètres de côté.

Avant l'invention de la poudre, les moyens de défense étaient bien supérieurs aux moyens d'attaque, aussi les châteaux fortifiés par des ingénieurs habiles n'étaient pris en général que par un blocus, ou bien par une surprise; contre ce dernier danger on avait accumulé plusieurs moyens de résistance faciles à employer par quelques hommes contre une troupe nombreuse. C'est ainsi que le passage des escaliers conduisant aux salles intérieures était barricadé par des grilles ou des portes solides, défendu par des machicoulis et des meurtrières, interrompu quelquefois par des lacunes dans les marches; lacunes qu'on ne pouvait franchir que sur une espèce de pont mobile. Enfin des boules de pierres d'un diamètre considérable, placées en réserve dans les palliers supérieurs, pouvaient être roulées dans les escaliers de manière à obstruer le passage et à renverser même un ennemi victorieux (1).

Si le donjon a quelque étendue, il renferme lui-même un réduit destiné à offrir, après la prise du donjon, le refuge que le donjon devait donner aux défenseurs du château dont il dépendait. Ce réduit est une tour, plus forte que les autres, qu'on appelle tantôt *maîtresse tour* en raison de ses dimensions, tantôt tour du *belfroi* ou *beffroi*, parce que la cloche d'alarme y était placée d'ordinaire (2). Nous ne nous occuperons ici que de cette tour, car, ainsi qu'on l'a dit plus haut, les fortifications du donjon n'offrent que la reproduction réduite de celles de l'enceinte extérieure.

La maîtresse tour a presque toujours son escalier disposé de manière à ne point rétrécir l'aire des appartements intérieurs. De

(1) On trouve de semblables boules de pierre dans beaucoup de châteaux; mais leur usage n'est pas absolument certain. Nous avons rapporté l'opinion la plus accréditée, mais il serait possible que ces espèces de boulets eussent été destinées à être lancées par des machines ou même par des bouches à feu.

(2) Dans le Midi, on donne souvent à cette tour les noms de *tourasse*, *tourillasse*, et même *trouillasse*, par antiphrase.

là l'usage de renfermer cet escalier dans une tourelle accolée à la tour principale. (Voir fig. XC.) L'épaisseur de l'enveloppe ou cage de l'escalier, étant généralement moindre que celle des autres murs, on la plaçait sur le point où les machines de l'ennemi étaient le moins à craindre. Très souvent l'escalier ne conduit pas à l'étage supérieur ; il s'arrête a un pallier, et pour monter plus haut, on se servait d'une échelle qu'on retirait à l'intérieur. Cette disposition, autant que nous en avons pu juger, est plus fréquente dans le Midi que dans le Nord. Dans les Pyrénées et en Corse, elle est pour ainsi dire générale. Le logement que le pape Pierre de Luna occupa au château d'Avignon est ainsi séparé des salles inférieures du même château.

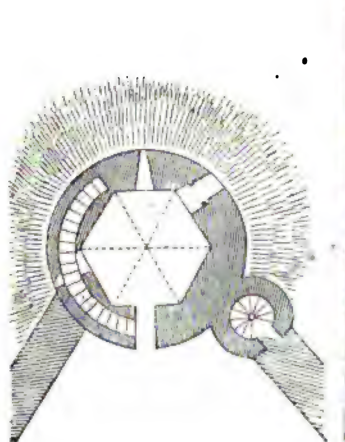


Fig. XC. Tour de Montlhéry.



Fig. XC *bis*.

L'escalier, en raison de ces dimensions très resserrées, ne pouvait guère servir à porter aux étages supérieurs les armes et les provisions dont on avait besoin. Pour obvier à cet inconvénient, on avait coutume de laisser un vide assez grand dans les voûtes ou les planchers des différents étages, et par cette ouverture on montait les objets dont on avait besoin, de la même manière qu'on transporte sur le pont d'un vaisseau les provisions contenues dans sa cale.

Le rez-de-chaussée de la tour servait de magasin, et comme en général, il n'y avait point de portes à cette hauteur, on n'y accédait que par l'ouverture dont on vient de parler, ou par un escalier spécialement destiné à ce service. D'ailleurs, les salles basses étaient à peu près inhabitables en raison de l'obscurité qui y régnait, car c'est à peine si l'on osait y percer d'étroites meurtrières. Ces salles cependant contiennent souvent le four à cuire le pain; en outre, des cabinets en communication avec elles servaient de cachot au besoin, car c'était toujours dans les donjons que l'on renfermait les prisonniers d'importance. Quelquefois il y a sous la salle basse un ou plusieurs étages souterrains. Nous y reviendrons tout à l'heure.

Destinées à loger le propriétaire du château, les salles supérieures de la maîtresse tour étaient décorées fréquemment avec luxe et élégance, et c'est là surtout que l'on peut trouver ces ornements qui caractérisent les époques de construction. Presque toutes ont de vastes cheminées à chambranles énormes surmontées d'un manteau conique. Les voûtes sont ornées souvent de clefs pendantes, d'écussons, de devises ou de peintures. De fort petits cabinets pratiqués dans l'intérieur des murailles sont attenants à ces salles. La plupart servaient de chambres à coucher. (Voir fig. XLII, plan de la tour Blanche d'Issoudun.)

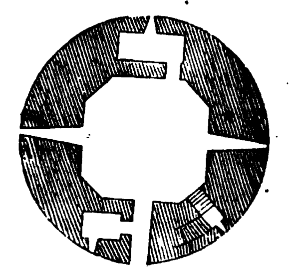


Fig. XCI.

En général, le logement du châtelain est à une fort grande hauteur, soit pour être plus à l'abri d'une surprise, soit surtout pour être hors de l'atteinte des projectiles de l'ennemi. Les fenêtres, presque toujours irrégulièrement percées, ne se correspondent

pas d'étage à étage (1). Pratiquées dans les murs très épais, leurs embrasures forment comme autant de cabinets élevés d'une marche ou deux au dessus du plancher de la salle qu'elles éclairent. Des bancs de pierre règnent de chaque côté. C'était la place ordinaire des habitants de la tour, lorsque le froid ne les obligeait pas à se rapprocher de la cheminée.

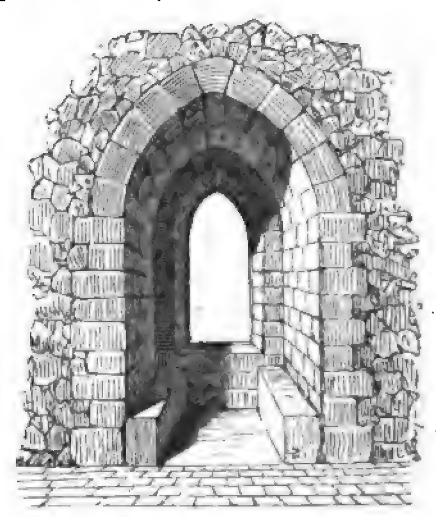


Fig. XCII. Fenêtre avec bancs en pierre.

Par une dernière conséquence du principe général que nous avons exposé en commençant (qui consiste à rendre les parties

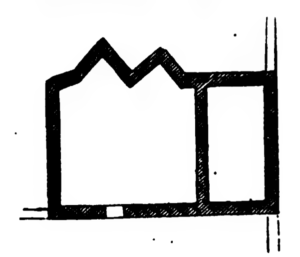


Fig. XCIII. Donjon de Chalusset.

d'une forteresse susceptibles d'être isolées), on imagina de diviser souvent la maîtresse tour en deux parties indépendantes l'une de

(1) On craignait sans doute d'affaiblir les murailles en y perçant des ouvertures sur la même ligne.

l'autre, séparées par un mur de refend, ayant chacune un escalier distinct, et ne communiquant l'une avec l'autre qu'au moyen de portes étroites. Le donjon de Chalusset (Haute-Vienne) offre un exemple de cette disposition, assez rare d'ailleurs.

Dans beaucoup d'anciennes forteresses, on observe, dans la maçonnerie des murs, des vides ménagés à dessein, formant comme des puits étroits et dont la destination est encore fort problématique, car je ne sache pas qu'on en ait exploré de manière à savoir où ils aboutissent. Les uns ont supposé que ces vides servaient aux mêmes usages que les ouvertures des voûtes dont nous avons parlé plus haut, c'est-à-dire au transport des munitions aux étages supérieurs; d'autres, avec plus de vraisemblance, y ont vu des conduits pour la voix, destinés à établir une communication entre les personnes placées à différents étages. Les dimensions très variables, mais ordinairement resserrées de ces tuyaux, peuvent donner lieu encore à plusieurs autres interprétations, qu'il serait inutile de rapporter ici. Il serait à désirer qu'on pût explorer les aboutissants de ces cavités, presque toujours encombrées de pierres, et nous ne pouvons que recommander cette recherche au zèle des correspondants (1). Ces tuyaux ou ces puits, car il est difficile de leur donner un nom, sont en général verticaux, ou bien légèrement obliques; cependant on a reconnu des cavités semblables, mais *horizontales*, dans le château de Gisors, et cette disposition est encore moins expliquée que les autres.

Il est rare que la maîtresse tour ne soit pas aussi la plus haute d'un château. Quelquefois cependant la disposition des localités

(1) Il existe à Tours, rue des Trois-Pucelles, une maison en briques, du XV[e] siècle, connue sous le nom de Maison du bourreau, et dont une tradition populaire fait la demeure de Tristan-l'Ermite. (L'origine de cette tradition est des plus ridicules, et repose tout entière sur une cordelière sculptée autour des chambranles; or cette cordelière, ornement très fréquent, comme on sait, passe aux yeux du vulgaire pour une corde à pendre, et l'on en a conclu que pareille enseigne ne pouvait convenir qu'au compère de Louis XI.) Au dernier étage d'une tourelle de cette maison, on remarque une petite niche où aboutit l'ouverture d'un tuyau circulaire, d'environ o m. 15 de diamètre. On ne connaît pas l'autre extrémité. On sait seulement qu'il descend assez bas, car des réparations récentes ont fait reconnaître qu'il se prolongeait jusqu'au bas de la tourelle. A partir de là, le tuyau est obstrué. Comme il n'est point garni de plomb ni même de mortier à l'intérieur, on ne peut supposer qu'il ait servi de conduit pour l'eau.

a nécessité la construction d'une tour spécialement destinée à servir d'observatoire ou de guette, comme on disait au moyen-âge. Les tours de cette espèce sont fort élevées, mais d'une bâtisse légère, n'ayant point de rôle à jouer dans la défense matérielle. Souvent elles correspondent avec d'autres tours placées sur des points culminants, en sorte qu'au moyen d'un signal convenu on pouvait être instruit en fort peu de temps de l'approche d'une troupe ennemie. On voit beaucoup de ces tours dans les Pyrénées (1), et en Corse, elles forment comme une espèce de ceinture autour de l'île. On en trouve un assez grand nombre dans tous les pays de montagnes et le long des grands fleuves. La liaison de ces tours entre elle serait intéressante à étudier, car elle pourrait fournir des renseignements précieux sur les frontières des provinces au moyen-âge.

Quelques châteaux ont deux donjons, ou même un plus grand nombre. C'est le développement, ou si l'on veut l'exagération du principe de l'isolement des ouvrages composant un système de fortification. C'est ainsi qu'à Chauvigny (Haute-Vienne) on voit, compris dans la même enceinte, quatre donjons assez grands chacun pour recevoir le nom de château.

L'existence simultanée de plusieurs châteaux très rapprochés les uns des autres, mais non compris dans la même enceinte, et appartenant à des propriétaires différents, est un fait qui n'est pas très rare, mais dont l'explication est encore bien difficile. A une époque où les seigneurs châtelains vivaient les uns à l'égard des autres dans un état sinon d'hostilité, du moins de suspicion continuelle, ce rapprochement a quelque chose d'incompréhensible. Nous en avons vu un exemple fort remarquable à Tournemire, près d'Aurillac, où sur le même plateau existent les ruines de cinq châteaux ou donjons, contemporains en apparence (du XIII[e] au XIV[e]), ayant eu différents maîtres, et situés à un trait d'arc l'un de l'autre. Sur les bords du Rhin et de la Moselle, et le long des versants orientaux des Vosges, on voit aussi nombre de châteaux situés si près les uns des autres qu'il faut supposer que dans le principe ils auraient été bâtis par le même proprié-

(1) On les appelle dans le Roussillon *atalayes.*

taire, et qu'ils auraient fait partie d'un même système de fortification.

L'usage des donjons s'est conservé jusque dans les fortifications du XVI[e] siècle. Nous en donnons ici un exemple assez curieux,

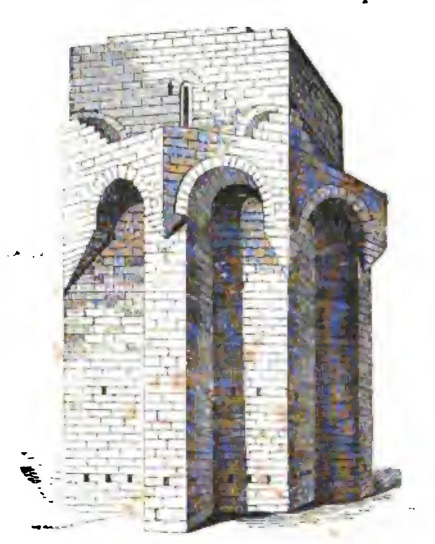


Fig. XCIV. Tour de Clansayes (Drôme).

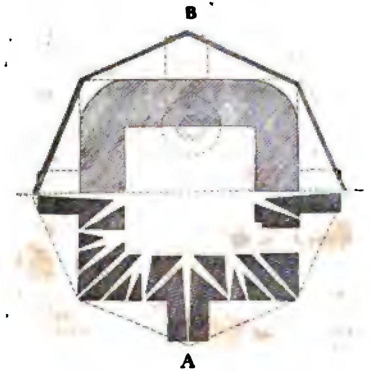



Fig. XCV. Tour de Clansayes.
A rez-de-chaussée,
B Premier étage.

où l'ón peut remarquer la forme bizarre de la construction dont le plan varie à chaque étage, et le système des meurtrières (pour des armes à feu), beaucoup plus compliqué que réellement efficace.

## II. SOUTERRAINS.

La plupart des châteaux et surtout des donjons renferment des souterrains plus ou moins vastes et qui avaient des destinations différentes. Le plus grand nombre servait de magasins ; quelques uns recevaient des prisonniers ; d'autres, enfin, débouchant à une assez grande distance du château auquel ils appartiennent, paraissent avoir fourni, dans quelques localités, un moyen de communiquer secrètement avec la campagne, et de quitter le château lorsqu'il était devenu impossible de le défendre (1).

Nous n'avons rien à dire des caves ou magasins souterrains, qui ne présentent que les dispositions usitées dans l'architecture civile.

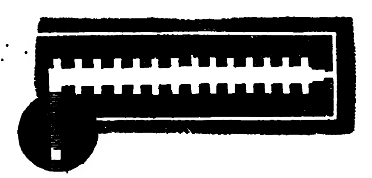


Fig. XCVI. Magasins du château du Viviers.

Quant aux cachots, on remarquera quelquefois avec quels raffinements barbares on privait le prisonnier de lumière et presque de tout moyen de renouveler l'air. Il y a des cachots qui ne reçoivent l'air que par des tuyaux étroits, souvent coudés dans leur trajet, soit pour rendre les évasions plus difficiles, soit pour empêcher que la lumière ne pénétrât pendant quelques moments dans la demeure du captif. Des fers, des bancs de pierre, des ceps où l'on engageait, dit-on, les jambes des prisonniers, se rencontrent parfois dans ces horribles lieux.

C'est encore dans les souterrains de châteaux, ou du moins dans les salles basses, qu'on interrogeait les détenus et qu'on leur donnait la question. Souvent une salle a été destinée particulièrement à cet usage, et l'on en voit encore une au château des papes à Avignon, dont le nom, *la Veille*, rappelle l'instrument de

(1) Froissart fournit quelques exemples de faits semblables. On voit dans les ruines du château de Chinon quelques galeries auxquelles on peut attribuer la même destination.

torture qu'elle renfermait. Toutefois nous devons avertir nos lecteurs de se tenir en garde contre les traditions locales qui s'attachent aux souterrains des donjons. On donne trop souvent au moyen-âge des couleurs atroces, et l'imagination accepte trop facilement les scènes d'horreurs que les romanciers placent dans de semblables lieux. Combien de celliers ou de magasins de bois n'ont pas été pris pour d'affreux cachots! Combien d'os, débris de cuisines, n'ont pas été regardés comme les restes des victimes de la tyrannie féodale!

C'est avec la même réserve qu'il faut examiner les cachots désignés sous le nom d'oubliettes; espèces de puits où l'on descendait des prisonniers destinés à périr de faim ou bien qu'on tuait

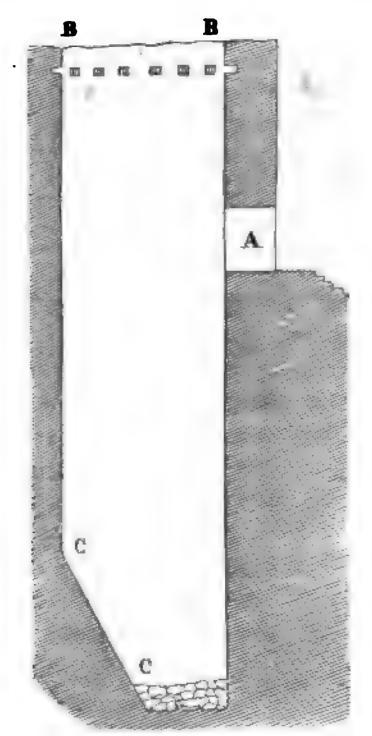



Fig. XCVII. Oubliettes du château de Chinon.

en les y précipitant d'un lieu élevé dont le plancher se dérobait sous leurs pieds. Sans révoquer absolument en doute l'existence

des oubliettes, on doit cependant les considérer comme fort rares, et ne les admettre que lorsqu'une semblable destination est bien démontrée. Les oubliettes *probables* que nous avons examinées consistent en un puits profond, ménagé dans un massif de constructions, et recouvert autrefois par un plancher. Quelquefois des portes s'ouvrent vers le haut de ces puits, sans apparence d'escalier ou de machine pour y descendre. Telle est à peu près la disposition des oubliettes qu'on montre dans les ruines du château de Chinon, et que fera mieux comprendre la coupe ci-jointe.

La porte A donne abruptement sur l'intérieur du puits. Des trous B, B, disposés à quelques mètres au-dessus, dans les quatre murs qui forment les parois du puits, annoncent qu'un plancher a existé. On suppose qu'il était percé d'une trappe qu'on pouvait faire jouer par la porte A. L'usage du plan incliné C C n'est pas facile à comprendre. Au reste, le fond du puits étant rempli de gravois, on ne peut juger à présent de sa profondeur.

Peut-être le fond de ce puits était-il formé par un angle aigu, afin de rendre plus pénible la position du malheureux qu'on y descendait, en l'empêchant ainsi de se coucher. C'est un raffinement de cruauté dont on verra un autre exemple dans les oubliettes de la Bastille. (Voyez fig. CII.)

---

Nous venons d'analyser successivement toutes les parties qui composent une forteresse du moyen-âge, nous examinerons maintenant d'une manière sommaire l'ensemble de quelques fortifications.

### A. ENCEINTE DE VILLE.

Cité de Carcassonne, voir fig. LXXXVII. Elle occupe un plateau d'accès très difficile au couchant. Elle a deux enceintes : la première (l'enceinte extérieure) est bâtie sur le versant de la colline; la seconde, plus élevée, la commande par conséquent. Les deux enceintes ne se confondent qu'en un seul point, du côté du couchant, parce que là les escarpements naturels paraissaient une défense suffisante. On a placé le château du même côté, par la même raison et parce que l'assaillant devait, suivant toute proba-

bilité, commencer ses attaques du côté opposé. Ce château, tangent aux deux enceintes, peut en être isolé ; d'un côté il communique à la ville, de l'autre à la campagne, par une barbacane F. On observera que l'enceinte intérieure de la ville est sensiblement plus forte que l'extérieure et que ses tours sont beaucoup plus rapprochées ; enfin qu'elle a plusieurs tours fermées, tandis que l'enceinte extérieure n'a que des tours ouvertes à la gorge. La porte principale de la ville (la porte Narbonnaise, du côté du levant) s'ouvre entre deux fortes tours liées ensemble qui forment à elles seules comme une espèce de château indépendant. Une partie de l'enceinte intérieure, quelques tours et leurs courtines, bâties à petit appareil, entremêlé d'assises de larges briques, passe pour être de construction romaine, mais plus probablement elle est l'œuvre des derniers rois visigoths. Le reste de la même enceinte, ainsi que le château, paraissent appartenir au treizième siècle, sauf une tour et quelques parties de murailles, qu'on peut attribuer au douzième. L'enceinte extérieure date, suivant toute apparence, de la fin du treizième ou du commencement du quatorzième siècle.

B. CHATEAU DÉPENDANT D'UNE VILLE.

Château de Fougères. Il est bâti dans la partie basse de la ville. Ici c'est l'endroit vulnérable de la ville que l'on a défendu par un château, si toutefois le château, ou du moins son donjon M, n'est pas plus ancien que la ville.

A, A' remparts de la ville.

B, porte du château.

C, seconde porte. On observera que la première porte est défendue par trois tours, qu'après avoir surmonté cet obstacle on rencontre un pont sur un ruisseau très encaissé K', et que l'ennemi, maître de la porte B et du pont, n'a encore obtenu qu'un très mince avantage, car il est en butte aux traits des tours C et I, qui dominent la cour comprise entre les deux portes B et C.

D, tour de Raoul.

E, tour de Surienne.

On doit noter les dimensions extraordinaires de ces tours. Elles

ont des embrasures pour des canons et devaient battre, l'une D, l'espace compris entre le château et la ville, l'autre la courtine E F, protégée d'ailleurs par des rochers qui présentent un

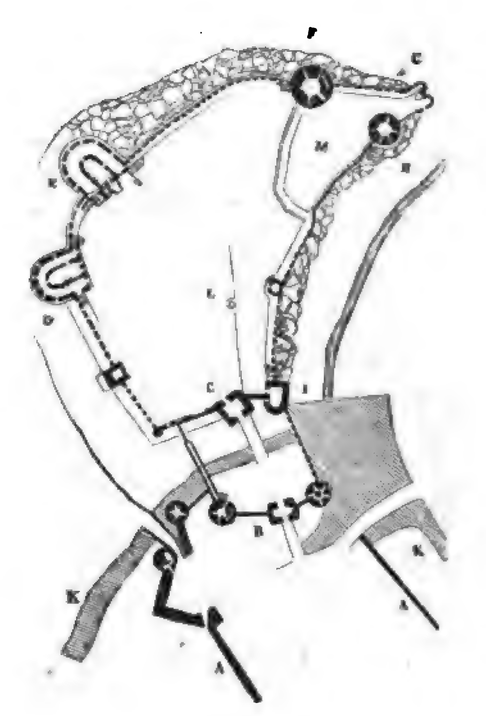



Fig. XCVIII. Château de Fougères.

escarpement très raide. Ces deux tours réunies protégent un angle saillant de l'enceinte, naturellement le plus exposé. Elles paraissent de construction relativement moderne.

F, maîtresse tour du donjon, ou *Melusine.*

G, porte, ou plutôt fenêtre élevée qui paraît avoir eu autrefois un pont-levis pour communiquer à un ouvrage avancé, détruit aujourd'hui.

H, tour du Gobelin.

L, puits.

La cour du donjon M est beaucoup plus élevée que la basse-cour. Tout le donjon paraît antérieur au reste des fortifications.

Les deux tours F H remontent probablement au douzième siècle. Le reste du château paraît dater du quinzième siècle. La plupart des tours et des courtines du château proprement dit appartiennent au quinzième siècle.

B′.

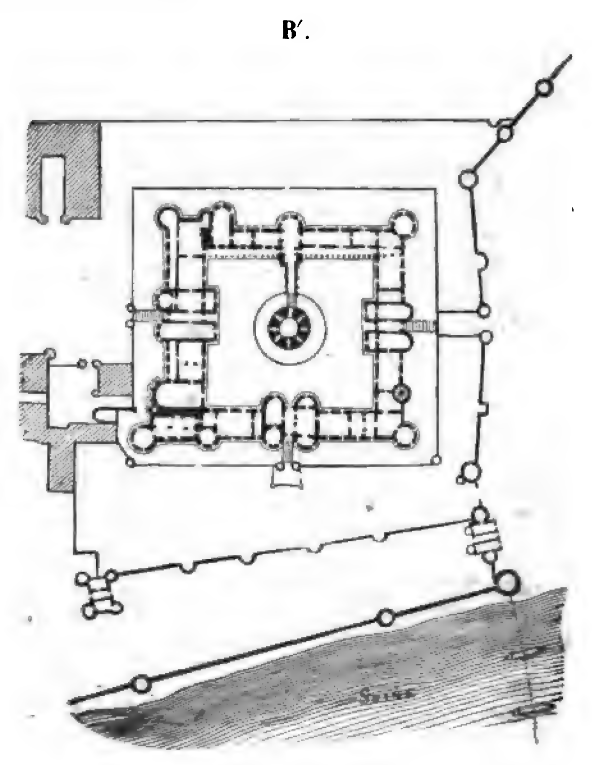



Fig. XCIX. Le Louvre.

Le Louvre. Tour ronde ou donjon isolé au centre de la basse-cour. Trois portes, défendues chacune par deux tours. Bâtiments d'habitation disposés le long des courtines flanquées par des tours rondes très rapprochées. Les tours d'angles sont beaucoup plus saillantes que les autres. Un fossé entoure tout le château. Petits ouvrages avancés aux abords des ponts. Le Louvre fut commencé par Philippe-Auguste, dans les premières années du treizième siècle. Il était tangent à la muraille de Paris, et défendait la Seine au couchant.

B″. Fig. C, CI, CII.

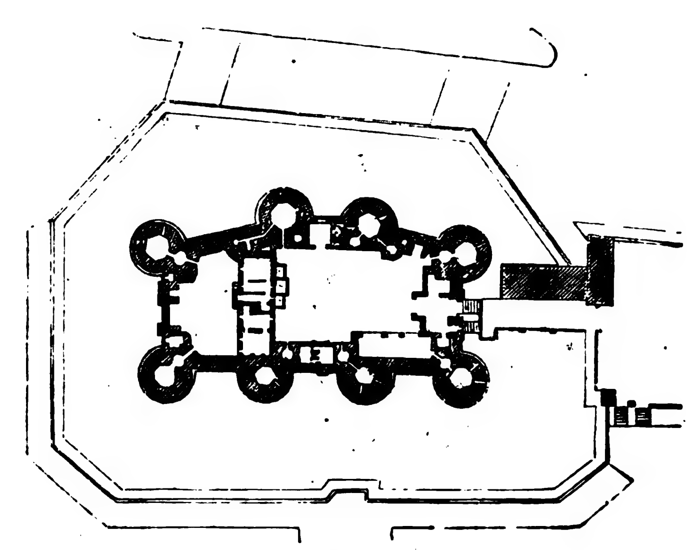


Fig. C. Plan de la Bastille.

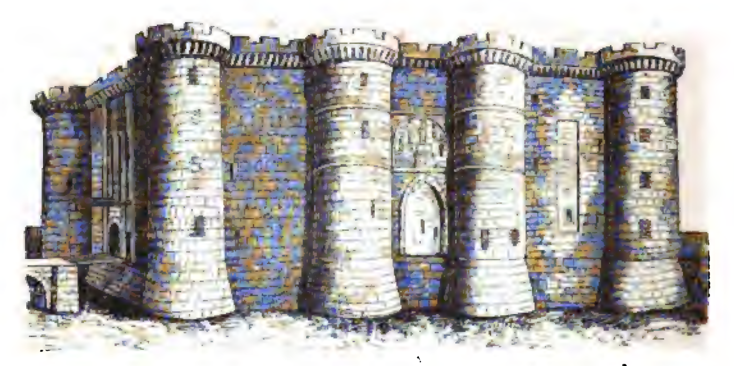


Fig. CI. La Bastille.

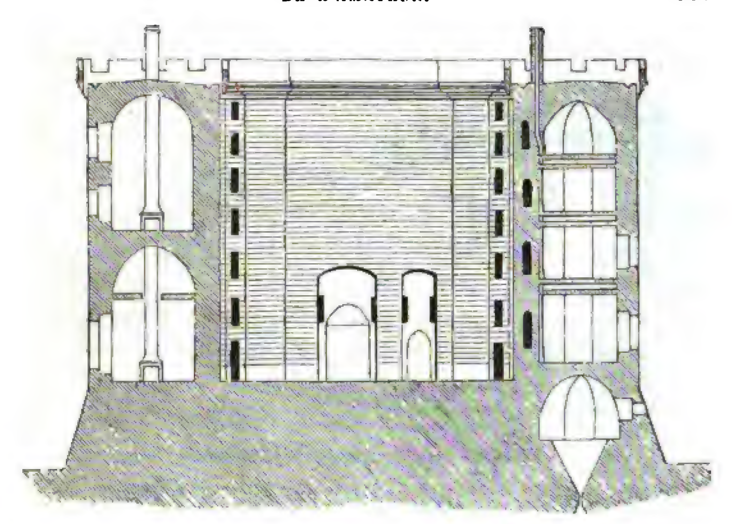


Fig. CII. Coupe de la Bastille.

La Bastille. Son plan forme à peu près un parallélogramme. Huit grosses tours rondes, à base conique, fort rapprochées, liées entre elles par des courtines aussi hautes que les tours; créneaux et machicoulis (fig. CI); fossés avec parapets extérieurs sur la contrescarpe; appartements dans les tours et le long des courtines; deux basses-cours séparées par un corps de bâtiment. Point de donjon à proprement parler; étages des tours voûtés ou portés sur des charpentes, ces dernières doubles, afin de rendre plus difficiles les communications entre les prisonniers (disposition moderne); oubliettes, ou cul de basse-fosse, dont le fond est en cône renversé.

La Bastille fut commencée en 1370.

C. CHATEAU ISOLÉ.

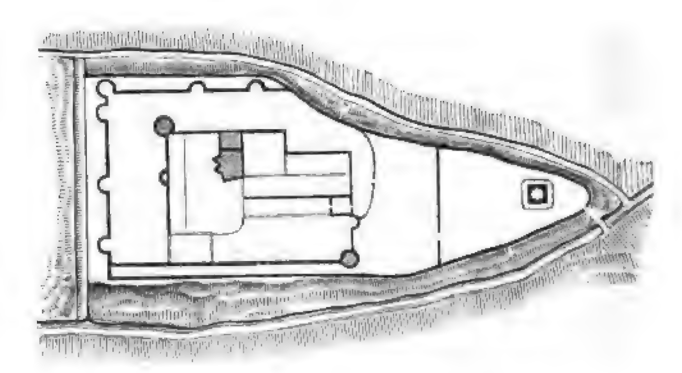


Fig. CIII. Plan du château de Chalusset.

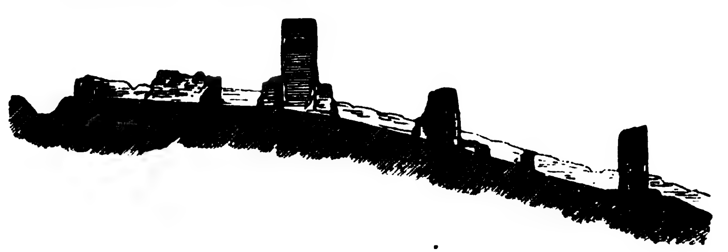


Fig. CIV. Coupe du château de Chalusset.

Fig. CIII, CIV. Château de Chalusset.

Il est situé sur une espèce de presqu'île triangulaire, qui forme un plateau élevé entre deux ruisseaux encaissés, et n'est accessible que par l'une ou l'autre de ses extrémités, les ruisseaux et des escarpements abruptes protégeant ses flancs contre toute attaque. C'est vers le confluent des deux ruisseaux que la pente est plus douce et que le terrain s'abaisse le plus. On a pensé que c'était le côté vulnérable, et c'est sur ce point que l'on a accumulé les moyens de défense.

Après avoir franchi le pont qui, sans doute, était fortifié autrefois, on trouve une muraille continue qui enveloppe tout le plateau ; cette muraille franchie, on rencontre une tour carrée, isolée, avec un fossé profond. C'est un fort détaché qu'il fallait emporter avant d'attaquer le château.

Puis se présente une muraille qui intercepte toute communication avec la partie supérieure du plateau.

Au delà s'offre une autre muraille basse, qui forme une espèce de redoute en avant de la porte du château.

Cette porte s'ouvre à gauche de celle de la redoute, et est protégée par un massif épais et par une tour qui la flanque, en se projetant en avant du périmètre du château. On trouve une première cour, puis une seconde porte. On est alors dans l'intérieur du château ; à droite et à gauche sont les bâtiments d'habitation, magasins, etc.

Le donjon, de forme très irrégulière, est situé dans un angle de la basse-cour. Il est divisé en deux parties par un grand mur de refend qui s'élève jusqu'au sommet. Chaque partie de ce donjon a son escalier indépendant.

Du côté opposé, c'est-à-dire à la base du triangle formé par le plateau, le rocher, excavé, présente pour premier obstacle un large fossé; derrière s'élève une muraille flanquée de tours très rapprochées, puis vient l'enceinte intérieure du château, qui enferme la basse-cour.

Bien que la roideur des pentes et que les deux ruisseaux semblent mettre les deux grands côtés du triangle à l'abri de toute attaque, les escarpements sont partout bordés de murs et quelquefois même l'enceinte est double.

Le château de Chalusset, aujourd'hui fort ruiné, paraît avoir été bâti, ou du moins très agrandi, vers la fin du douzième siècle. C'est à cette époque qu'on peut rapporter toutes ses dispositions principales, retouchées d'ailleurs, comme il semble, jusqu'au seizième et au dix-septième siècle.

D. TOURS OU PETITS CHATEAUX ISOLÉS.

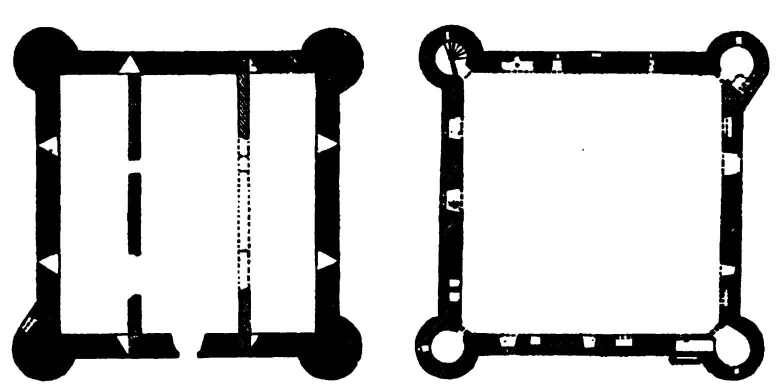


Fig. CV. Le Castera (rez-de-chaussée).

Fig. CVI. Premier étage.

Le Castera, près de Bordeaux. Grosse tour carrée avec tourelles aux angles. Point de basse-cour ; nuls ouvrages avancés. En raison de la largeur de cette tour, on a divisé le rez-de-chaussée par deux murs de refend, afin de donner un appui au plancher du premier étage.

Le Castera paraît dater du treizième siècle.

# JULES ROMAIN.

## (JULIO PIPPI)

Il n'est jamais sans intérêt pour les arts de compléter les détails biographiques recueillis sur un grand artiste, dont l'admiration des siècles a consacré la gloire, sans qu'on possède sur sa vie privée aucun renseignement. Tel était pour nous jusqu'à ce jour Giulio Pippi, célèbre sous le nom de Jules Romain. Les divers auteurs qui ont successivement écrit sur sa vie et ses ouvrages, n'avaient rien ajouté au peu de notions personnelles que Vasari, son contemporain et même son ami, avait consignées dans la vie des peintres d'une si belle époque, dont Jules Romain termine l'énumération.

« Le surnom de *Romain*, sous lequel ce célèbre artiste est exclusivement connu, dit M. Quatremère de Quincy, nous apprend qu'il était né à Rome. C'est tout ce que nous savons sur ce qui ne concerne que sa personne. La date certaine de sa mort, qui est 1546, et l'âge de cinquante-quatre ans auquel Vasari nous dit qu'il mourut, nous apprennent encore qu'il naquit en 1492 (1). »

Même pour des notions moins précises, tout ce qu'on peut rassembler dans Vasari se borne à peu près aux traits suivants :

(1) Cette date de la naissance de Jules Romain est encore établie par quelques autres rapprochements que M. Quatremère de Quincy a parfaitement déduits, et que confirment les nouvelles notions analysées ici.

Elève chéri de Raphaël, il fut son héritier avec Jean-François Penni, connu par le surnom de *il Fattore*. Appelé de Rome à Mantoue par Frédéric de Gonzague et le cardinal Hercule, frère de ce prince, il y passa tout son âge mûr et fit seulement à Bologne une excursion célèbre. Mais il n'avait plus revu Rome, où, quand la mort le surprit, il allait retourner malgré les instances de sa femme et du cardinal de Mantoue; car joignant, comme Raphaël et Michel-Ange, la gloire de l'architecte à celle du peintre, il était mandé pour succéder à Sangallo, architecte de Saint-Pierre. Au moment de partir, il fut arrêté par la maladie à laquelle il succomba. Son fils, dont les premières études faisaient présager aussi un grand peintre, ne lui survécut que peu d'années. La veuve de Jules Romain mourut en même temps que son fils; il ne resta d'eux qu'une fille nommée Virginie, mariée à Mantoue avec Hercule Malatesta, et qui était vivante à l'époque où écrivait Vasari. Jules Romain fut inhumé dans l'église de Saint-Barnabé, où sa famille comptait lui élever un monument, que les dérangements de fortune l'empêchèrent de faire exécuter; et Vasari reproche à la ville de Mantoue de n'avoir pas elle-même rendu cet hommage à l'artiste dont le séjour lui fut si honorable. Le même auteur fait de Jules Romain le portrait suivant : il était d'une taille moyenne, avec d'assez d'embonpoint, joignait à de beaux traits des cheveux et des yeux noirs, un regard plein de vivacité. Il mangeait peu, aimait l'élégance dans ses habits et dans toute sa manière de vivre. Une grâce charmante se répandait sur toutes ses actions; il étai gai, affable, et du plus doux commerce.

Ces renseignements sont justes au degré suffisant pour aiguiser la curiosité et faire désirer quelque chose de plus complet sur un maître dont les œuvres seront toujours parmi les premiers modèles du grand art italien au seizième siècle.

D'anciens registres de cette époque, découverts récemment à Rome et publiés au nombre de dix-huit, répondent à la plupart des questions qu'on pourrait se faire sur la vie privée de Jules Romain. M. Paul Mazio vient de donner une intéressante analyse de ces documents dans la revue qu'il publie sous le titre de *Il Saggiatore*. Nous y trouvons de quoi combler en grande partie

la lacune laissée dans la biographie du premier élève de Raphaël.

Le père de Jules Romain se nommait Pierre Pippi, et était surnommé Giannuzzi. Il se maria trois fois. On ignore le nom de sa première femme, qui fut la mère de Jules, d'un fils aîné nommé Jean-Baptiste, et de trois filles, Girolama, Laura, Silvia. Sa seconde femme, Antonina, lui donna un fils appelé Dominique; de la troisième, Grazioza, il eut un dernier enfant nommé Francesco.

Le fils aîné, en se mariant, reçut toute sa légitime, et, ainsi il ne figure pas dans le testament du père, qui mourut au mois de février 1521, ayant testé le 3 du même mois. De cet acte, nous négligerons toutes les dispositions relatives aux enfants des différents lits; mais la confiance que Pierre Pippi avait en son fils Jules y est prouvée par la tutelle des mineurs, qu'il lui confie, en le dispensant de rendre aucun compte de tutelle. Il veut aussi que le partage de ses biens ne se fasse qu'après le mariage de ses trois filles, et que jusque-là ils restent indivis, gérés par Jules.

Celui-ci, sans être l'aîné, devenant ainsi, par le fait, le chef de la famille, maria le 23 février 1523, sa sœur Girolama à Lorenzo Boni, sculpteur florentin, avec une dot de 400 ducats d'or et de 150 ducats pour ce que nous appellerions aujourd'hui le trousseau et les bijoux *per lo acconcio e le gioie e una bianca cassetta, secondo il costume di Roma.* L'époux Lorenzo Boni, outre son art de sculpteur, possédait diverses propriétés et redevances, dont ces anciennes chartes donnent un détail très circonstancié. Jules Romain eut la satisfaction de voir prospérer ce mariage, dont il sortit cinq fils et trois filles.

Lui-même par un bref de Léon X avait été pourvu de la magistrature appelée *la tagliana*, où il avait pour collègue Jean-Pierre Caffarello, citoyen romain, quartenier de Saint-Eustache. Pour mettre sans doute plns de régularité et de facilité dans la perception de son revenu, il céda tous les droits productifs et les émoluments de sa charge au fils de son collègue, nommé Fausto Caffarello, qui lui transmit en échange le produit du loyer d'une maison et d'une boutique. Ce revenu était de 90 ducats ou écus.

d'or ; car alors l'écu romain, comme le remarque M. Mazio, avait la même valeur que le ducat.

En 1524, Jules Romain, allant s'établir chez Frédéric de Gonzague, marquis de Mantoue, laissa à Rome, comme fondé de pouvoirs, son frère aîné, Jean-Baptiste, surnommé *del Corno*, et lui remit en dépôt des objets d'art et de curiosité dont un de ces anciens actes détaille l'inventaire. On y remarque un certain nombre de coupes, dont quatre en argent, qui étaient sans doute ornées des précieuses ciselures de l'art florentin, une en marbre blanc, une autre en terre cuite antique, puis en bois (*una tazetta antica di legno*) ; une huitième est désignée seulement par les mots *una tazza lavorata* ; deux coffrets dont un en métal richement travaillé, garnis de médailles de divers types, deux autres contenant l'un des figures de cire, le second de la céruse ; un petit sac d'outremer, deux écritoires, une dent de loup, un morceau de cristal de roche gravé en intaille, une petite croix en os noir, six masques d'homme, six bustes en plâtre, puis *un quadretto pure in gesso*, probablement quelque petit bas-relief moulé en plâtre ; un petit enfant modelé en terre (*un puttino di creta*), d'autres figures modelées en cire, un grand tableau de Jules Romain, représentant la sainte Vierge et saint Jean, un petit tableau non terminé, un coffre plein de dessins, de cartons, de livres et de papiers divers, etc.

Jules Romain avait trente-un ans lorsqu'il alla s'établir à Mantoue ; et comme il ne revint plus à Rome, il s'ensuit qu'il a exécuté pendant cette première partie de sa vie tous ceux de ses tableaux qui sont adaptés aux monuments de cette capitale, et les monuments même qu'il y construisit.

Il perdit son frère Jean-Baptiste le 16 mars 1528. Par la protection de François de Gonzague, ambassadeur du marquis de Mantoue, il transmit alors sa charge à son neveu, et en même temps il fit passer un don de cent écus à la veuve de son frère, pour marier sa nièce Griséide.

Les deux sœurs cadettes de Jules Romain moururent jeunes et sans avoir été mariées. Ses deux autres frères le précédèrent aussi dans la tombe ; et comme ils moururent intestat, Jules se trouva héritier universel de la fortune et du nom de la famille Pippi. A

ce sujet sa sœur Girolama lui intenta un procès, qu'ils terminèrent par une transaction à l'amiable, le 7 juillet 1514.

L'année suivante il passa procuration à Robert Strozzi pour vendre tous les biens qu'il avait à Rome.

Il mourut en 1546 et laissa deux enfants. Vasari, comme nous l'avons vu, fait mention du mariage de sa fille Virginie avec Hercule Malatesta. Le fils dont le même historien a constaté les belles dispositions pour la peinture ainsi que la mort prématurée, vivait encore et se trouvait à Rome en 1551, comme le prouve l'achat qu'il y fit, en cette année, d'un cheval bai brun. Le contrat de vente nous est parvenu. On y apprend le nom du fils de Jules Romain : il s'appelait Raphaël.

B. DE XIVREY.

# GAZETTE DES TRIBUNAUX.

Les contestations judiciaires, relatives aux choses d'art dont nous avons à rendre compte pour l'année 1844, ont été peu nombreuses. Les grands scandales de notre bulletin de l'an dernier ont rendu les marchands sinon plus loyaux, du moins plus prudents. C'est toujours des tableaux qu'il s'agit. Voici le petit nombre de cas que nous ayons à signaler :

M. Armengaud, directeur-gérant de l'*Union des Familles*, est aussi amateur de tableaux, et, de plus, si on en croit M. Rhoné, qui possède une assez belle galerie, M. Armengaud est même commerçant en matière de tableaux. Ce qui est positif, c'est que M. Armengaud a vendu à M. Rhoné, moyennant 3,000 fr., une tête de jeune fille, de Greuze, en lui en garantissant l'authenticité. Mais, lorsque M. Rhoné se vanta de son acquisition en présence de M. Dorcy, artiste, ce dernier le tira d'erreur, en lui déclarant que la prétendue tête de Greuze était une copie faite par lui, Dorcy. Réclamation de M. Rhoné, et aussitôt M. Armengaud reprit le tableau et l'échangea contre un tableau qu'il donnait pour l'œuvre de Dietrich, célèbre peintre allemand, et représentant la *Femme adultère*, copie du tableau qui se trouve dans notre Musée. Mais ce fut encore là une illusion bientôt reconnue ; le tableau n'était pas de Dietrich.

Dès lors, M. Rhoné fit assigner en nullité du marché et restitution des 3,000 fr., le sieur Armengaud devant le tribunal de commerce, qui accueillit, en effet, la demande, conformément à l'avis du sieur Binant, marchand de tableaux, devant lequel le tribunal avait renvoyé les parties.

Le sieur Armengaud a interjeté appel, prétendant qu'il n'était pas commerçant et ne faisait pas d'actes de commerce, qu'en conséquence le tribunal de commerce était incompétent.

Mais sur la plaidoirie de Mᵉ Desmarets, avocat du sieur Rhoné, et conformément aux conclusions de M. Bresson, avocat-général, la Cour royale (1ʳᵉ chambre) a confirmé purement et simplement le jugement attaqué.

— Une prétendue *Joconde*, attribuée à Léonard de Vinci, qui avait donné lieu en 1843 à un double procès en police correctionnelle et en Cour royale

(voir notre résumé des décisions judiciaires de cette année, tome 2, page 550) où M. Lambert avait vu deux fois ses prétentions repoussées, est revenue une troisième fois cette année devant la première chambre du tribunal civil. A la plainte en escroquerie contre Bruslé et Mennechet avait succédé une demande en dommages et intérêts.

Le tribunal, après avoir entendu Mᵉ Paillard de Villeneuve pour M. Lambert qui réclamait 50,000 fr. de dommages et intérêts, Mᵉ Landrin pour M. Bruslé et Mᵉ Paillet pour M. Mennechet, a, par un jugement d'avant faire droit, autorisé le demandeur à faire la preuve des faits de fraude articulés par lui. C'était un grand avantage, et les marchands ont dû reculer devant ce nouveau débat qui n'était plus soutenable. Cette affaire à laquelle il n'a pas été donné de suite a sans doute été terminée par une transaction amiable.

— Un procès, qui, au premier abord, semble n'être qu'une exagération excessive du droit de propriété, vient de faire consacrer, au profit des possesseurs d'objets d'art, un privilége qui peut être précieux dans certains cas. Voici ce dont il était question :

M. Boucher, un de nos plus anciens fabricants de sucre indigène, celui qui, aux plus beaux jours du blocus continental, présenta à l'empereur le premier pain de sucre de betterave, portait aujourd'hui, devant le tribunal correctionnel, une plainte en contrefaçon contre madame Riberro, artiste peintre.

Il y a trois mois, M. Boucher, accompagné de sa famille, parcourait les galeries du Louvre ; son regard s'arrêtait plus ou moins long-temps sur chacune des mille toiles de l'exposition, lorsqu'un petit tableau de genre, composition simple, mais gracieuse, charmante, faillit le faire tomber à la renverse ; il ne put que s'écrier : « Mais, c'est mon tableau ! » Et sa femme, ses enfants suivant le doigt indicateur, de répéter comme lui : « C'est notre tableau ! »

La petite toile représentait une jeune et mignonne marchande de pêches, couleurs fraîches, rose duvet et sur le fruit et sur les joues de la marchande.

La famille Boucher ne se trompait pas, et voici le mot de cette petite énigme. Depuis bien long-temps M. Boucher possède un joli tableau de genre représentant une jeune marchande d'oranges. Ce tableau lui est précieux à double titre ; il lui retrace des souvenirs de famille, et sa valeur artistique est considérable. Au mois de juillet 1843, la jolie marchande d'oranges avait besoin d'une nouvelle toilette. M. Boucher confia à madame Riberro son tableau à restaurer ; la dame artiste s'en tira à sa gloire et rendit au tableau toute sa fraîcheur primitive. Tout était bien jusque

là ; mais soit que l'artiste, dans son amour du beau, n'ait pas pu se séparer de la gracieuse composition sans en prendre une copie, soit que l'idée lui en étant demeurée, elle l'ait retracée de mémoire sur la toile, le Louvre reçut, sous le n° 1527, comme l'œuvre du pinceau de madame Riberro, une Marchande de pêches si ressemblante, aux fruits près, à la Marchande d'oranges, qu'à les voir seulement on les déclare sœurs jumelles.

Telle est l'explication de l'étonnement de la famille Boucher à la vue de la marchande de pêches du Louvre. M. Boucher proposa à madame Riberro une composition amiable, et sur le refus de cette dame, il demandait aujourd'hui au tribunal, par l'organe de Mᵉ Blot-Lequesne, la confiscation à son profit de la copie de son tableau.

Mᵉ Lauras, défenseur de madame Riberro, a soutenu qu'aux termes des lois sur la matière, les modifications apportées à la marchande de pêches excluaient le fait de la marchande d'oranges.

M. de Gaujal, avocat du roi, a pensé le contraire, et, sur ses conclusions, le Tribunal, déclarant la contrefaçon constante, a prononcé contre madame Riberro une amende de 16 fr., et la confiscation de son tableau au profit de M. Boucher.

— Une contestation, qui s'est terminée devant le tribunal civil de la Seine, est venue mettre à nu un des côtés désastreux des opérations qui se font sous l'influence de quelques experts. Il s'agissait d'honoraires dus à M. Dubois pour diverses estimations de tableaux faites à des époques différentes. Adjoint aux commissaires-priseurs chargés de la vente, les conditions stipulées en faveur de M. Dubois lui donnaient droit à une somme de 10,994 fr. sur le produit effectif de la vente. Quoique mandataire de la succession, M. Dubois s'était porté acquéreur aux enchères de divers tableaux dont le prix s'est élevé à 23,113 fr. Il convenait de déduire de cette somme celle de 10,994 fr. allouée à titre d'honoraires, et c'était en résumé un solde de 17,000 fr., dont M. Dubois se trouvait être débiteur envers la succession Aguado.

Tout le monde était d'accord sur ces divers chiffres, mais M. Dubois prétendait opposer en compensation du solde d'autres honoraires qui lui auraient été dus en dehors de sa participation à la vente.

C'était d'abord pour l'expertise de 106,000 fr. de tableaux offerts en paiement d'une créance, à la succession, par M. Cousin ; et ensuite pour l'estimationde 26,000 fr. d'objets d'art prélevés sur la succession Aguado par madame la marquise de Las-Marismas. Sur ces deux sommes, M. Dubois demandait 5 p. 0/0 d'honoraires ; cette demande était doublement exagérée en elle-même d'abord, et ensuite en considération de l'inintelligence

apportée par M. Dubois dans l'estimation des 106,000 fr. de tableaux acceptés sur son dire par la succession, et qui ont produit à la vente un peu moins de 40,000 fr.

L'avocat du roi a néanmoins pensé qu'une commission devait être allouée à M. Dubois; que de simples vacations seraient insuffisantes; mais que l'indemnité devait être basée non sur le montant des estimations, mais sur le produit de la vente des tableaux estimés. Le tribunal, jugeant conformément à ces conclusions, a fixé l'indemnité due à M. Dubois à 1 p. 0/0 sur la somme réunie de 66,000 fr., il l'a condamné à payer la somme formant la différence entre ses acquisitions et les honoraires alloués; les dépens ont de plus été mis à sa charge.

# BULLETIN

## BIBLIOGRAPHIQUE ET ICONOGRAPHIQUE.

### FRANCE.

1. Essai sur les momies. Histoire sacrée de l'Egypte expliquée d'après les peintures qui ornent les sarcophages, par J.-F.-A. Perrot. In-8° de 8 feuilles 1 quart, plus 3 pl. A Paris, chez Didot, rue Jacob, 56. Prix : 2 f. 50.

2. Dictionnaire Iconographique *des monuments de l'antiquité chrétienne et du moyen-âge, depuis le Bas-Empire jusqu'à la fin du XVI^e siècle, indiquant l'état de l'art et de la civilisation à ces diverses époques,* par L.-J. Guénébault. Cinquième livraison. In-8° de 6 feuilles. A Paris, chez Leleux.

3. Mémoires et dissertations *sur les antiquités nationales et étrangères*, publiées par la Société royale des Antiquaires de France. Nouvelle série. Tome vii. In-8° de 37 feuilles, plus 6 pl. A Paris, rue Taranne, 12. Prix : 8 fr. La première série de ces mémoires a dix volumes qui ont paru de 1817 à 1834. Le tome vii de la nouvelle série est donc le xvii^e de la collection qui a pour tête les *Mémoires de l'Académie celtique*, 1807-1812. 5 vol. in-8° et 110 pages du 6^e volume. C'est avec ce 1^er cahier du 6^e volume qu'ont été distribuées les *Table alphabétique des Mémoires* du tome v et *Table alphabétique des Auteurs*, paginées 121-128, et qui auraient dû l'être 321-328.

4. Recherches *sur les monnaies des évêques de Toul*, par C. Robert. In-8° de 8 feuilles et demie, plus 4 pl. A Paris, chez Rollin, rue Vivienne, 12. Prix : 10 fr.

5. Histoire monétaire *de la province d'Artois et des seigneurs qui en dépendaient, Béthune, Fauquembergues, Boulogne, Saint-Pol et Calais.* Essai par Alexandre Hermand. In-8° de 35 feuilles et demie, plus 9 pl. Impr. de Chavin fils à Saint-Omer.

6. NOTICE *sur la monnaie de Trévoux et de Dombes*, par P. Mantellier. In-8° de 7 feuilles 1 quart, plus 11 pl. A Paris, chez Rollin, rue Vivienne, 12.

7. DECAMÉRON NUMISMATIQUE. In-4° de 59 feuilles. A Paris, chez Rollin, rue Vivienne, 12.

8. MANUEL GÉNÉRAL D'ARCHÉOLOGIE SACRÉE burgundo lyonnaise (monuments ecclésiastiques), pour la ville et la province de Lyon, Rome, les Gaules, une partie de la province de Besançon et quelques anciens diocèses du Comtat, de la Provence et du Languedoc, suivi d'un dictionnaire et de la bibliographie moderne, de l'archéologie sacrée et de la monographie de la basilique de Tournus, par M. le chevalier Joseph Bard. In-8° de 27 feuilles 3 quarts, plus 1 pl. A Lyon, chez Guyot. A Paris, chez Mellier, place Saint-André-des-Arts. Prix : 10 fr.

9. ESQUISSE ARCHÉOLOGIQUE *des principales églises du diocèse de Nevers*, par M. l'abbé Bourasse. In-8° de 13 feuilles et demie. A Nevers, chez Fay.

10. LE PORTAIL SAINT-HONORÉ, *dit de la Vierge dorée, de la cathédrale d'Amiens*, par MM. Jourdain et Duval. In-8° de 6 feuilles, plus 1 pl. Imp. de Duval à Amiens.

11. OBSERVATIONS *sur l'achèvement de l'église Saint-Ouen de Rouen*. In-8° d'une feuille et demie. Imp. de Péron à Rouen. Signé : A. Deville.

12. LES STALLES *de la cathédrale d'Amiens*, par MM. Jourdain et Duval. In-8° de 23 feuilles 3 quarts, plus 17 pl. A Amiens, chez Duval. A Paris, chez Dumoulin. Prix : 12 fr.

13. VERRIÈRES PEINTES *de la nouvelle église d'Ecommoy*. Notice historique et descriptive, par M. l'abbé Lottin. In-8° de 2 feuilles et demie, plus 1 pl. Imp. de Monnoyer, au Mans.

14. ŒUVRE DE JEAN GOUJON. Gravé au trait d'après ses statues et ses bas-reliefs, par M. Réveil, accompagné d'un texte explicatif sur chacun des monuments qu'il a embellis de ses sculptures, et précédé d'un essai sur ses ouvrages, par MM. L. G*** et André Pottier. Dix-huitième (et dernière) livraison. In-8° de 2 feuilles et demie, plus 3 pl. A Paris, chez Audot, rue du Paon, n. 8. Prix de la livraison : 4 fr. Ouvrage terminé et complet en 18 livraisons. Il avait été annoncé en 20.

15. NOTICE *sur un tableau attribué à Jean Van Eyck, dit Jean de Bruges, qui se voit dans la principale salle de la Cour royale de Paris, accompagnée de détails sur la grand'chambre du Parlement*, etc., par M. A. Taillandier. In-8° de 2 feuilles 1 quart, plus 1 pl. Imp. de Duverger, à Paris.

16. Les musées d'Allemagne et de Russie. Guide et mémento de l'artiste et du voyageur, faisant suite aux musées d'Italie, d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique, par Louis Viardot. In-12 de 21 feuilles. A Paris, chez Paulin, rue Richelieu, 60. Prix : 3 fr. 50 c.

17. Catalogue *des peintures et dessins du musée de Besançon*. In-12 de 3 feuilles. A Besançon, chez Outhenin-Chalandre. Prix : 50 c. 1er janvier 1844.

Notice *sur la collection de tableaux de M. Delessert*. In-8° de 4 feuilles 3 quarts. Imp. de Schneider, à Paris. Ne se vend pas.

18. Commentaire *du dernier chapitre du système philosophique de l'art de M. Lamennais*, par N.-P. Demidoff, conseiller-d'état actuel, etc. In-8° de 2 feuilles 3 quarts. Chez Madame veuve Levrault, à Strasbourg. A Paris, chez Bertrand.

19. Observations *sur la manière dont les sujets religieux doivent être représentés par les artistes*, publiées par Guyot de Fère. In-8° de 6 feuilles et demie. A Paris, rue Saint-Louis, 79.

20. Parallèle *entre les arabesques peintes des anciens et celles de Raphaël et de ses élèves*, par J.-J. Hittorf. In-8° d'une feuille. Imp. de Gratiot, à Paris.

21. Le peintre-graveur français, *ou catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'école française*. Ouvrage faisant suite au *Peintre graveur* de M. Bartsch. Par A.-P.-F. Robert Dumesnil. Tome vii. In-8° de 21 feuilles 3 quarts. A Paris, chez Allouard, quai Voltaire, 21. Prix : 6 fr.

22. Liste *des portraits omis dans le père Lelong*. Collection possédée et décrite par Soliman Lieutaud. In-8° de 3 feuilles et demie. A Paris, chez l'auteur, rue Percée-Saint-André, 11.

## OUVRAGES A FIGURES.

23. Voyage en Perse, de MM. E. Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte ; 3e, 6e et 7e liv. ; contenant 15 pl. A Paris, chez *Gide*, 5, rue des Petits Augustins.

24. Voyage en Orient, par Léon de Laborde. 30e et 31e liv. In-folio de 10 pl. chacune. Paris, *Firmin Didot*. Chaque liv. 12 fr.

25. Choix *de peintures de Pompeï, la plupart de sujet historique*, lithographiées en couleur par M. Roux, et publiées avec l'explication archéologique de chaque peinture, et une introduction sur l'histoire de la

peinture chez les Grecs et chez les Romains, par M. Raoul Rochette. In-folio de 7 feuilles et demie, plus 4 pl. Imp. Roy. à Paris.

26. RECHERCHES SUR LES MONUMENTS DE L'HISTOIRE DES NORMANDS ET DE LA MAISON DE SOUABE, dans l'Italie méridionale, publiées par les soins de M. le duc de Luynes; texte par A. Huillarde-Bréholles, traducteur de *Mathieu-Paris*; dessins par V. Ballard. Imp. de Panckoucke, à Paris.

27. LE MOYEN-AGE PITTORESQUE; monuments et fragments d'architecture, meubles, armes, armures et objets de curiosités du XII[e] au XVII[e] siècle. Dessiné d'après nature par Chapuy, avec un texte archéologique, etc., par M. Moret, avocat. Cinquième partie. In-folio de 12 feuilles. A Paris, chez Hauser, boulevart des Italiens, n. 11. Prix: 4 fr.

28. L'ANCIENNE AUVERGNE; histoire, archéologie, mœurs, topographie, par Ad. Michel et une société d'artistes. Liv. 1 à 10. In-folio de 4 planches chacune, avec texte. A Moulins, chez *Desrosiers*.

29. LE CHATEAU D'EU ILLUSTRÉ, depuis son origine jusqu'au voyage de S. M. Victoria, reine d'Angleterre, par Joseph Skelton, avec un texte rédigé par M. J. Vatout. 1[re] liv. de 3 pl., avec cul de lampe, frontispice, etc. A Paris, chez *Goupil et Vibert*, 13, boulevart Montmartre. Chaque liv. 10 fr.

Les planches qui composent cette livraison sont: S. A. R. Mgr. le comte de Paris tirant son premier coup de canon à Tréport; portrait de Louis-Philippe; portrait en pied de Victoria; vue du château d'Eu.

30. HOTEL-DE-VILLE DE PARIS, mesuré, dessiné, gravé et publié par Victor Calliat, architecte, inspecteur de l'Hôtel-de-Ville, avec une histoire de ce monument et des recherches sur le gouvernement municipal de Paris, par Leroux de Lincy. Livraisons 1 et 2. In-folio de 7 feuilles, plus 6 pl. A Paris, chez l'auteur, rue des Bernardins, n. 32; chez Carilian-Gœury et Dalmont. Prix de la liv. 10 fr. L'ouvrage paraîtra en 10 livraisons.

31. LES TOMBEAUX *et pierres tumulaires de France (moyen-âge)*, par Antoine F. Flobert. 1[re] livraison. In-folio de 3 feuilles. A Paris, chez Gide, rue des Petits-Augustins, n. 5. Rien n'indique ni le nombre de livraisons qu'aura l'ouvrage, ni les époques de publication.

32. VITRAUX PEINTS *de Saint-Etienne de Bourges.* Recherches détachées d'une monographie de cette cathédrale, par MM. Arthur Martin et Charles Cahier, prêtres. *Verrerie du XIII[e] siècle.* Quinzième (et dernière) livraison. In-folio de 34 feuilles, plus 10 pl. A Paris, chez Poussielgue-Rusand, rue Hautefeuille, 9. Chez Brockaus et Avenarius, etc. Ouvrage terminé.

33. PEINTURES *de l'église Saint-Savin, département de la Vienne.* Texte par M. P. Mérimée. Dessins par M. Gérard Seguin. Atlas. Première livraison. Troisième série. Archéologie. In-folio d'une feuille servant de couverture, plus 10 pl. Imp. Royale à Paris.

34. LE MIGLIORI PITTURE della certosa di Napoli, disegnata e pubblicata dal pittore Angelini, ed illustrata da Raffaelle Liberatore. In-folio de 15 feuilles, pl. 18 pl. Imp. de Fain, à Paris. Sans adresse de vendeur.

35. ECOLE FRANÇAISE. *Eustache Lesueur. Sa vie et ses œuvres.* Par M. L. Vitet. 1re livraison. In-4° d'une demi-feuille, plus 4 pl. A Paris, chez Challamel, rue de l'Abbaye, n. 4. Prix de la livraison : 4 fr. L'ouvrage sera publié en 15 livraisons.

36. JEUX DE CARTES TAROTS ET DE CARTES NUMÉRALES, du XIVe au XVIIIe siècle, publiés par la Société des Bibliophiles français, à Paris, chez Sylvestre, 30, rue des Bons-Enfants. La Société des Bibliophiles, après avoir fait exécuter le tirage de ses exemplaires particuliers, a fait imprimer cent exemplaires in-folio sur papier de Hollande, dont le prix est de 100 fr. avec 23 figures coloriées, et 60 fr. avec fig. non coloriées. Ce curieux recueil retrace l'histoire des cartes à jouer. Chaque dessin a été fidèlement copié sur des originaux que possède la Bibliothèque royale. Cette histoire, qui commence à Charles VI et Odette de Chandivert et finit à Robespierre et à Marat, fait connaître les progrès de l'art, qui est commencé par des imagiers, et terminé par des artistes. Pour compléter ce précieux travail, M. Duchesne aîné, conservateur des estampes de la Bibliothèque royale, a fourni les éléments d'un précis qui reproduit fidèlement toutes les parties essentielles d'une histoire plus étendue sur les cartes à jouer, qu'il destine au public.

## ESTAMPES.

37. SAINTE FAMILLE, dite à la Bénédiction, gravée au burin par Lorichon, d'après Raphaël (h. 52 centim., l. 40 centim.), à Paris, chez *Goupil* et *Vibert;* prix 80 fr., sur papier de Chine 100 ; épreuve d'artiste 130 fr., sur papier de Chine 160 fr.

38. LA VIERGE AUX PALMIERS, gravée au burin par Martinet, d'après Raphaël (h. 46 centim., l. 36 centim.), chez *Goupil* et *Vibert ;* prix 30 fr., sur papier de Chine 40 fr., avant la lettre 60 fr., sur Chine 80 fr.; épreuve d'artiste 160 fr. Cette estampe fait pendant à la *Vierge de la maison d'Albe*, gravée par le baron Desnoyers, d'après Raphaël.

39. JÉSUS-CHRIST, gravé au burin par Auguste Blanchard, d'après Paul Delaroche (h. 34 cent., l. 25 cent.), à Paris, chez *Goupil* et *Vibert;*

prix 12 fr., sur papier de Chine 16 fr., avant la lettre 30 fr., sur papier de Chine 40 fr.; épreuve d'artiste 75 fr. L'*Ange Gabriel* des mêmes artistes fera pendant.

40. SALVATOR MUNDI, gravé au burin par Felsing, d'après Léonard de Vinci (h. 38 centim., l. 32 centim.), à Paris, chez *Goupil* et *Vibert*; prix 20 fr., sur papier de Chine 25 fr., avant la lettre 40 fr., sur Chine 50 fr.; épreuves d'artiste 100 fr. Cette sublime peinture, qui est reproduite pour la première fois, fait partie du musée de Liverpool.

41. ECCE HOMO, gravé au burin par Arthur Collier, d'après le tableau original d'Esteban Murillo, faisant partie du Musée espagnol à Paris (h. 23 centim., l. 18 cent), par *Goupil* et *Vibert*, 15, boulevart Montmartre, et 7, rue de Lancry; prix 6 fr., sur papier de Chine 8 fr., avant la lettre sur blanc 12 fr., *id.* sur Chine 16 fr.; épreuve d'artiste 32 fr.

42. MATER DOLOROSA, gravée au burin par Aristide Louis, d'après l'Espagnolet (h. 30 centim., l. 24 centim.). à Paris, chez *Gache*, 58, rue de la Victoire; prix 12 fr., sur Chine 18 fr., avant la lettre 24 fr., sur Chine 36 fr.; épreuve d'artiste 72 fr. Cette gravure, dont l'exécution fait le plus grand honneur à l'artiste, est empreinte d'un caractère vraiment religieux. Tous les traits de la figure expriment vivement les sentiments de la piété la plus pure et la plus tendre. Il n'y a pas un oratoire qui puisse s'embellir d'une plus belle composition. La *Mater dolorosa* de M. A. Louis mérite à tous égards une place distinguée parmi les publications modernes.

43. LES PÊCHEURS DE L'ADRIATIQUE, gravé au burin par V. Desclaux, d'après Léopold Robert (h. 15 centim., l. 23 centim.) Paris, chez *Goupil* et *Vibert*; prix 6 fr., coloriés 12 fr.

44. LES MOISSONNEURS DANS LES MARAIS-PONTINS, gravés au burin par V Desclaux, d'après Léopold Robert (l. 23 centim., h. 15 centim.), à Paris, chez *Goupil* et *Vibert*, 15, boulevart Montmartre; prix avec la lettre 8 fr., sur papier de Chine 12 fr., avant la lettre 16 fr., sur papier de Chine 24 fr.; épreuve d'artiste 60 fr. Cette gravure fait pendant aux *Pêcheurs de l'Adriatique*.

45. LE PREMIER AMI, gravé par A. Martinet, d'après Winterhalter (h. 32 centim., l. 40 centim.), à Paris, chez *Goupil* et *Vibert*, 15, boulevart Montmartre; à Berlin, chez Sachsé; prix 12 fr., colorié 24 fr. Il paraîtra prochainement un pendant.

46. PORTRAIT DE RAPHAEL SANZIO, à l'âge de quinze ans, dessiné et gravé par Forster, d'après le tableau original de Raphaël qui est au musée du Louvre (h. 27 centim., l. 24 centim.), à Paris, chez *Hauser*, 11, bou-

levart des Italiens; prix avec la lettre sur papier blanc 16 fr., avec la lettre sur Chine 20 fr. Toutes les épreuves avant la lettre ont été épuisées par les souscripteurs. Ce beau portrait ne peut manquer d'être très recherché par les amateurs. Le talent de M. Forster est connu de tous les amis des arts, et garantit un succès de l'éditeur.

47. PORTRAITS HISTORIQUES de la Révolution, gravés par Oleozezynski et Perrot, d'après les dessins faits d'après nature, par Gabriel, 3e liv. de 4 portraits, à Paris, chez *Vignères*, 4, rue du Carrousel; prix 40 cent. chaque, sur Chine 50 cent. Les portraits de cette livraison sont G. Conthon, député du Puy-de-Dôme; A. B. de Robespierre le jeune; J. M. Roland de la Platière, ministre; A. Simon, cordonnier, gardien de Louis XVI au Temple. Plusieurs portraits de cette collection n'existent pas, ou sont très rares.

48. S. A. R. Mme LA PRINCESSE MARIE D'ORLÉANS, duchesse de Wurtemberg, gravé au burin par Lefèvre, d'après Winterhalter (h. 34 centim., l. 24 centim.), à Paris, chez *Gavard*, rue du Marché-Saint-Honoré.

49. OTHELLO. Quinze esquisses à l'eau forte, dessinées et gravées par Th. Chasseriau, à Paris, *au bureau du cabinet de l'Amateur*, 2, rue Laffitte.

50. CAMPAGNE DE ROME. Vue prise sur l'ancienne voie des Tombeaux, royaume de Naples; vue prise dans l'île de Capri, deux eaux-fortes par Aligny, d'après lui-même, à Paris, chez l'auteur, 1, rue Duguay-Trouin, chez *Goupil* et *Vibert*; prix de chaque planche 5 fr.

51. REMBRANDT. Paysages à l'eau-forte, reproduits par Louis Marvy, suite de 50 planches gravées sur acier, 1re, 2e et 3e livraisons de 5 planches chacune, à Paris, *au bureau du cabinet de l'Amateur*, 2, rue Laffitte. Chaque livraison 6 fr., sur papier de Chine 12 fr.

Ce recueil est destiné à reproduire exactement la rare et magnifique collection des paysages de Rembrandt. La dernière livraison contiendra le frontispice de l'ouvrage, composé et gravé par M. Marvy, un texte historique et critique sur Rembrandt par M. E. Piot, et un catalogue raisonné de la *classe des paysages* de son œuvre où seront signalées les nombreuses différences que l'on trouve dans les épreuves d'une même planche, et les prix auxquels ces épreuves ont été portées dans les ventes les plus célèbres.

52. RECUEIL D'EAUX-FORTES par Jacques. Un cahier de sept planches; sujets divers exécutés d'après nature, à Paris, chez *Piquot*, 2, rue du Coq.

53. L'ART INDUSTRIEL, 16e liv., nos 61 à 64, par Léon Feuchères, gravés par Varin frères, à Paris, chez *Goupil* et *Vibert*. Chaque liv. 6 fr., chaque feuille séparée 1 fr. 50 cent. Ce bel ouvrage se continue.

54. FRAGMENTS D'ORNEMENTS PUISÉS DANS LES QUATRE ÉCOLES, 24 liv. de 6 pl., à Paris, chez *Deflorennes*, 34, quai de l'Ecole.

55. ORNEMENTS INDUSTRIELS, gravés à l'eau-forte par Porreau, 1re livr. de 6 pl., à Paris, chez *Gache*, 58, rue de la Victoire, 4 fr. 50 cent.

## ANGLETERRE.

56. CRITICISM ON ART. Critique sur l'art, par W. Hazlitt, contenant les catalogues des principales galeries de tableaux de l'Angleterre, 2e série publiée par son fils. Londres, 1844, in-8°.

57. CONVERSATIONS OF J. NORTHCOTE WITH W. HAZLITT, etc. Conversations entre J. Northcote et W. Hazlitt sur les beaux arts, et des sujets divers. Londres, 1840.

58. SIR JOSHUA REYNOLDS'DISCOURSES, etc. Discours prononcés par sir Joshua Reynolds devant les élèves de l'Académie royale, illustrés de planches, et notes explicatives par J. Burnet. Londres, 1842, in-4.

59. THE HISTORY OF THE SPANISH SCHOOL OF PAINTING. Histoire de l'école de peinture espagnole, suivie d'une esquisse historique sur la naissance et les progrès de l'art d'enluminer en miniature, par l'auteur de : *Voyages à travers la Sicile et les Iles Lipari, etc.* Londres, 1843, in-8.

60. PICTORIAL NOTICES CONSISTING OF A MEMOIR OF SIR ANTHONY VAN DYCK, etc. Notices sur la peinture consistant en un mémoire sur Van Dyck, avec un catalogue descriptif des eaux-fortes qu'il a exécutées, et un grand nombre de détails relatifs aux autres artistes que protégeait Charles Ier, recueillis sur des documents originaux aux archives, et dans les papiers d'État de la reine, etc., par Will. Hookh. Carpenter, contenant deux portraits et des fac-similés. Londres, 1844, in-8.

61. LECTURES ON PAINTING AND DESIGN, etc. Leçons sur la peinture et le dessin ; Origine de l'art ; l'Anatomie considérée comme base du dessin, le squelette, composition, couleur. Les Anciens et les Modernes, Inventions, etc., par B. A. Haydon, avec sujets dessinés par lui-même sur bois, et gravés par E. Evans. Londres, 1844, in-8.

62. THE ANATOMY AND PHILOSOPHY OF EXPRESSION, etc. L'Anatomie et la Philosophie de l'expression dans ses rapports avec les beaux arts, par Ch. Bell, 3e édition augmentée, contenant de nombreuses gravures sur bois et sur métal. Londres, 1844, in-8.

63. Treatise on painting by Cennino Cennini, etc. Traité de la peinture écrit par Cennino Cennini en 1437, et publié pour la première fois, en italien, en 1821 ; avec une introduction et des notes par Sig. Tambroni, contenant des instructions pratiques pour peindre à la fresque, à l'huile, en détrempe, etc., et suivie de l'art de dorer et enluminer les manuscrits de la même manière que les vieux maîtres d'Italie, traduits par MM. Merrifield, avec une préface, un grand nombre de notes, des illustrations esquissées d'après des tableaux célèbres, des titres enluminés, etc. Londres, 1844, in-8.

64. E. Palmer's *Glyphography*, ou dessin gravé pouvant s'imprimer à la presse typographique comme les gravures sur bois, contenant des instructions étendues à l'usage des artistes, graveurs et amateurs ; et des illustrations-spécimens de son procédé ; 3e édition, Londres, 1844, in-4°.

65. The Print collector : *Le Collecteur d'estampes* : Introduction aux connaissances nécessaires pour former une collection d'estampes anciennes, contenant des suggestions sur la manière de commencer le métier de collecteur, sur le choix des spécimens, les prix et la manière de soigner les estampes ; des notices sur les marques de propriété employées par les collecteurs, des remarques sur la pratique ancienne et moderne de l'art, et un catalogue raisonné des livres qui traitent de la gravure et des estampes (par sir Jos. Maberly). Londres, 1844, in-4°.

66. Louis et Charles *ducs d'Orléans*, leur influence sur les arts, la littérature et l'esprit de leur siècle. D'après les documents originaux et les peintures des manuscrits, par A. Champollion Figeac. Trois parties avec planches. Paris, 1844, in-8°.

## BELGIQUE.

67. Histoire *de la peinture flamande et hollandaise*, par Alfred Michiels, 4 tomes. Bruxelles, 1844, in-8°.

68. Biographie *des peintres flamands et hollandais*, qui ont existé depuis Jean et Hubert Van Eyck jusqu'à nos jours. Pour servir de guide aux peintres et aux amateurs de tableaux, par C.-H. Balkema, avec frontispice. Gand, 1844, in-8°.

69. Munich, ou *Aperçu de l'Histoire des Beaux-Arts en Allemagne*, et surtout en Bavière, par Chr. Müller. Münich. 1844, in-8°.

70. Musée *royal de Belgique*, peinture et sculpture. Catalogue publié par la commission administrative. Bruxelles, 1844, in-8°.

71. Description *de la galerie des tableaux de S. M. le roi des Pays-*

*Bas*, avec quelques remarques sur l'histoire des peintres et sur les progrès de l'art, par C.-J. Nieuwenhuys, papier vélin. Bruxelles, 1843, Roy, in-8°.

## ITALIE.

72. MANUALE del Raccoglitore e del Negoziante di stampe, contenente le stampe antiche e moderne più ricercate per qualche pregio con metodi onde distinguere le prime dalle altre prove, ed indizj per discernere le copie dagli originali: colle respettive dimensioni, e tavole in rame; i prezzi di pubblicazione, e quelli a cui salirono in varie vendite nelle principali città d'Europa ecc. aggiuntevi alcune osservazioni sull'opera e le classiche stampe del Dott. G. Ferrario e su varj altri autori ed una notizia intorno all' origine della litografia. Compilato da Fr. S. Vallardi. C. 3 tavole litogr. Milano, 1843, in-8°.

73. DEI PREGIUDIZI e delle false idee degli artisti nelle belle arti, di B. Soster. Milano, 1844, in-8°.

74. DELLA PITTURA RELIGIOSA, dialogo di F. Ranalli, da servire di confutazione al misticismo, e idealismo odierno. Firenze, 1844, in-8°.

75. INTORNO TRE CELEBRI INTAGLIATORI in legno Vicentini, memoria di Giambatista Baseggio. Ediz. 2, con emendazioni e giunte. Bassano, 1044, in-8°.

## ALLEMAGNE.

77. *Vortraege über Aezthetik*. Cours d'esthétique, pour les artistes de l'Académie royale des beaux-arts à Dresde, par *I. Q. de Quandt*. Leipzig, 1844, 8°.

78. *Conversationslexicon für bildende Kunst*. Encyclopédie des beaux-arts, illustrée de plus de 3,000 vignettes sur bois. Leipzig, 1843 et 1844, in-8°. Neuf livraisons ont paru.

79. *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*. Œuvres d'art et artistes en Allemagne. 1er vol. Œuvres d'art et artistes dans les montagnes métalliques et en Franconie, par *G.-F. Waagen*. Leipzig, 1843, in-8°.

80. *Geschichte der Baukunst*. Histoire de l'architecture depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par *J.-A. Romberg* et *F. Steger*, 1er volume. Introduction générale et histoire de l'architecture des Indes, accompagnée de planches. Leipzig, 1844, in-4°.

81. *Gothisches ABC Buch*. Abécédaire gothique, par *F. Hoffstadt*.

Francfort, 1843 et 1844, in-f°. Édition illustrée, ornée d'un grand nombre d'initiales peintes et dorées.

82. *Die Basiliken*, etc. Les Basiliques chrétiennes de l'ancienne Rome, dessinées par les architectes *J.-G. Gutensohn* et *J.-M. Knapp*, et considérées dans leur rapport avec l'idée et l'histoire de l'architecture religieuse, par *C.-K.-F. Bunsen*, 7e livr. Nouvelle édition. Munich, 1843, in-f°.

83. *Der Kunstfreund*, etc. L'Ami des arts et de l'amateur, ou Instruction sur la manière de considérer et de juger les objets d'art, particulièrement les cartons, les statues et les tableaux. D'après l'ouvrage anglais intitulé : *Handbook of taste*, etc., par *G.-L. Feldmann*. Leipzig, 1844, in-8°.

84. *Annalen*, etc. Annales de la peinture et de la gravure néerlandaises. Depuis la mort de François Floris jusqu'au départ de P.-P. Rubens pour l'Italie, 1571-1600, par *G. Rathgeber*. Gotha, 1844, in-f°.

85. *Das Leben*, etc. La vie et les ouvrages de Lucas Cranach, par *F. Heller*. Seconde édition entièrement refondue et augmentée. Bamberg, 1844, in-8°.

86. *Bericht*, etc. Rapport sur la société des amis des arts à Bamberg, depuis son origine en 1823 jusqu'en 1843, par *J. Heller*, avec des appendices : sur la famille des Dinzenhofer, architectes en Franconie ; sur l'art du fondeur en bronze, particulièrement en Franconie ; sur la peinture de paysage et sur Claude Lorrain ; sur F.-K. Ruprecht, peintre, graveur sur cuivre et sur bois, avec une description raisonnée de son œuvre, etc., etc., in-4°.

IMPRIMERIE MAULDE ET RENOU,
rue Bailleul, 9 et 11.

Le Cabinet de l'Amateur paraît tous les mois, par livraison de trois feuilles d'impression, format grand in-8°, avec gravures et illustrations dans le texte.

LE PRIX DE L'ABONNEMENT EST :

| | |
|---|---|
| Pour Paris. . . . . . . . . . . . . . | 20 fr. |
| Pour la France. . . . . . . . . . . . | 22 |
| Pour l'Étranger. . . . . . . . . . . | 24 |

ON SOUSCRIT A PARIS:

AU BUREAU DE LA REVUE, chez J. TECHENER, libraire place du Louvre, 12;
Chez DEFER, marchand d'estampes, quai Voltaire, 12;
ET CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES ET DIRECTEURS DE POSTE.

1684 Imp. de Maulde et Renou, rue Bailleul, 9 et 11.


FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 169 727